ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У ШАСЦІ ТАМАХ

2

ДРУГАЯ
ПАЛОВА
XVI-
КАНЕЦ
XVIII
СТАГОДДЗЯ

МІНСК
«НАВУКА І ТЭХНІКА»
1988

ББК 85.1
Г 46

Рэдактар тома
Я. М. Сахута

Рэцэнзенты тома:
Н. Ф. Высоцкая, кандыдат мастацтвазнаўства,
Л. Г. Лапцэвіч, кандыдат мастацтвазнаўства,
П. В. Масленікаў, кандыдат мастацтвазнаўства

Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 2: Другая палова
Г 46 XVI — канец XVIII ст./Рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.;
Рэд. тома Я. М. Сахута.— Мн.: Навука і тэхніка, 1988.— 384 с.: іл.
ISBN 5-343-00342-7

Другі том змяшчае матэрыял па выяўленчаму мастацтву і архітэктуры другой паловы XVI—XVIII ст. Па багаццю і разнастайнасці відаў і жанраў гэта самы насычаны перыяд у гісторыі мастацтва дарэвалюцыйнай Беларусі. Том добра ілюстраваны.
Разлічаны на мастацтвазнаўцаў, мастакоў, выкладчыкаў і студэнтаў мастацкіх навучальных устаноў, усіх, хто цікавіцца мастацтвам.

Г $\frac{4903010000\text{-}005}{М316(03)\text{-}88}$ 140-86 ББК 85.1

ISBN 5-343-00342-7

УВОДЗІНЫ

Другі том «Гісторыі беларускага мастацтва» ахоплівае перыяд ад другой паловы XVI ст. да канца XVIII ст.

Развіццё мастацтва гэтага часу непарыўна звязана з тымі гістарычнымі і сацыяльна-палітычнымі ўмовамі, у якіх працякала жыццё беларускага народа. Як вядома, пасля Люблінскай уніі 1569 г. Беларусь у складзе Вялікага княства Літоўскага была ўключана ў польска-літоўскую дзяржаву — Рэч Паспалітую. Пачалося прымусовае акаталічванне беларусаў, якое атрымала афіцыйнае пацвярджэнне ў Брэсцкай уніі 1596 г. Увядзенне так званай уніяцкай рэлігіі суправаджалася жорсткімі здзекамі над нацыянальнымі і рэлігійнымі пачуццямі беларускага народа, што стымулявала нацыянальна-вызваленчы рух.

На працягу амаль двух стагоддзяў беларускі народ неаднаразова паўставаў на барацьбу за сваё сацыяльнае вызваленне, за ўз'яднанне з адзінакроўным рускім народам. Гэта барацьба, якая пачалася яшчэ ў канцы XVI ст. пад кіраўніцтвам Севярына Налівайкі (1594—1596), працягвалася ў шматлікіх выступленнях сялян і гарадскіх рамеснікаў і ў наступныя стагоддзі. Гісторыі добра вядома паўстанне магілёўскіх рамеснікаў пад кіраўніцтвам Стахора Мітковіча (1606—1608), а таксама паўстанне жыхароў горада Віцебска (1623).

На абуджэнне нацыянальнай свядомасці беларускага народа вялікі ўплыў аказала нацыянальна-вызваленчая барацьба ўкраінскага і беларускага народаў (1648—1654), якая закончылася ўз'яднаннем Украіны з Расіяй. Самы непасрэдны ўдзел у ёй прыняў і беларускі народ. І хаця ў выніку гэтай барацьбы беларускі народ не атрымаў сваёй нацыянальнай і палітычнай незалежнасці, яна паказала ўсяму свету, што ў гэтым народзе ёсць сілы, якія здольны яе адстаяць і ажыццявіць. Векавая мара

беларускага народа аб уз'яднанні з рускім народам здзейснілася толькі ў канцы XVIII ст., калі ў выніку падзелаў Рэчы Паспалітай Беларусь была ўключана ў склад Рускай дзяржавы.

Бясконцыя войны, якія вяла Рэч Паспалітая ў XVII—XVIII стст., а таксама спусташальная 20-гадовая Паўночная вайна разарылі беларускія землі. Яшчэ больш пагоршылася становішча працоўнага народа, які цярпеў двайны прыгнёт: з аднаго боку, ад мясцовых феадалаў і памешчыкаў і з другога — ад пануючай вярхушкі і каталіцкага духавенства.

Шматлікія каталіцкія ордэны з'яўляліся праваднікамі рымска-каталіцкай ідэалогіі. Закліканыя распаўсюджваць унію, яны разам з тым былі носьбітамі заходнееўрапейскіх уплываў, што адбілася на развіцці літаратуры, мастацтва і архітэктуры на беларускіх землях. У прыватнасці, гэта выявілася ў распаўсюджанні стылю барока і класіцызму.

Новыя тэндэнцыі прыкметна праявіліся перш за ўсё ў архітэктуры. На змену рэнесансным і гатычным формам прыйшло барока, якое на Беларусі і ў Літве атрымала своеасаблівую афарбоўку. З'явілася новая, тыпова мясцовая яго разнавіднасць — так званае віленскае барока, якое пакінула прыкметны след у гісторыі сусветнага мастацтва. Стыль барока аказаў значны ўплыў на развіццё амаль усіх відаў і жанраў выяўленчага мастацтва Беларусі. Пад уплывам мураванага дойлідства ўдасканальваліся формы і прыёмы драўлянага будаўніцтва. У шматлікіх роспісах інтэр'ераў праваслаўных і каталіцкіх храмаў, цесна звязаных з архітэктурай, добра прасочваюцца тыя ж мастацкія тэндэнцыі.

Непасрэднае ўздзеянне на рэлігійны кананізаваны жывапіс аказаў фальклор. Мастакі, якія распісвалі храмы, былі пераважна выхадцамі з простага народа. Яны прынеслі ў рэлігійнае мастацтва свежы дэмакратычны струмень. Гэтаму ў пэўнай меры спрыяла і сама уніяцкая царква, якая павінна была адыграць ролю «траянскага каня» ў справе акаталічвання беларусаў і не дужа клапацілася аб захаванні іканапісных канонаў. Традыцыйныя біблейскія сюжэты ў інтэрпрэтацыі народных майстроў паступова набывалі характар бытавых сцэн, што з'яўляецца адметнай рысай беларускага станковага жывапісу XVII—XVIII стст.

Станковы жывапіс у асноўным быў прадстаўлены іканапісам, у якім у пачатку XVII ст. паступова нарастаюць рысы свецкага мастацтва, што сведчыла аб адыходзе ад традыцыйных іканапісных канонаў. З'яўляецца тып афіцыйнага параднага партрэта, так званы «сармацкі партрэт».

Рух Контррэфармацыі садзейнічаў распаўсюджанню асветніцтва, што выклікала росквіт кнігадрукавання. Майстры кніжнай графікі працягваюць развіваць традыцыі Францыска Скарыны — славутага асветніка і кнігавыдаўца XVI ст. Брацкія друкарні Магілёва, Куцейны, Еўя выдаюць не толькі кнігі рэлігійнага зместу, але і літаратуру свецкага характару, што спрыяла распаўсюджанню гуманістычных настрояў і асветніцтва.

У канцы XVII ст. гэтаму прагрэсіўнаму руху быў нанесены цяжкі ўдар — у 1697 г. польскі сейм забараніў ужыванне беларускай мовы ў справаводстве. Таму ў XVIII ст. літаратура выдавалася пераважна на польскай мове. Але і ў такіх умовах дзейнасць беларускіх асветнікаў не спынялася.

У галіне станковай графікі, цесна звязанай з кнігадрукаваннем, набываюць пашырэнне дрэварыт, медзярыт, афорт. Шырокую вядомасць атрымліваюць працы Максіма і Васіля Вашчанкаў, Пятра Мсціслаўца, Тамаша Макоўскага і іншых беларускіх графікаў.

Традыцыі папярэдніх стагоддзяў працягвае станковая і манументаль-

ная скульптура. У драўлянай пластыцы, якая ў XVII—XVIII стст. шырока выкарыстоўвалася для аздаблення інтэр'ераў культавых збудаванняў, заўважаюцца мясцовыя народныя матывы, у той час як у манументальнай скульптуры (мемарыяльныя комплексы, надмагіллі і г. д.) больш прыкметны ўплыў заходнееўрапейскага мастацтва.

Развіццё дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў XVII—XVIII стст. цесна звязана з рамесніцкай вытворчасцю. Зараджэнне ў рамках феадальнага грамадства капіталістычных адносін стымулявала далейшае развіццё цэхаў, спрыяльнай глебай для якіх былі багатыя традыцыі народнага мастацтва. Значнае пашырэнне набыла мануфактурная вытворчасць мастацкага шкла, фаянсу, габеленаў. Да гэтага часу адносяцца такія сусветна вядомыя вырабы рамеснікаў Беларусі, як слуцкія паясы, карэліцкія габелены, урэцка-налібоцкае шкло, аб'ёмна-ажурная разьба («беларуская рэзь»). Жывячыся лепшымі здабыткамі народнай культуры, майстры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі ў сваю чаргу шчодра дзяліліся дасягненнямі з суседзямі, лепшым пацвярджэннем чаго з'яўляецца дзейнасць беларускіх рамеснікаў у Маскоўскай дзяржаве.

Асобную старонку ў развіцці мастацтва XVII—XVIII стст. складае працэс узаемапранікнення і ўзаемаўплываў мастацтва суседніх братніх народаў. Так, ужо прызнаным з'яўляецца той факт, што беларускае мастацтва ў пэўнай меры паўплывала на развіццё рускага мастацтва. Не выпадкова праца беларускіх мастакоў, майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва карысталася вялікай папулярнасцю ў Маскоўскай дзяржаве XVII ст. Беларускія разьбяры, майстры мастацкай апрацоўкі дрэва, керамісты ўпрыгожвалі палацы і храмы Масквы і яе ваколіц. Плённымі былі ўзаемаўплывы ў галіне тэатра, кнігадрукавання і іншых відаў мастацтва і культуры. Працы некаторых мастакоў (у тым ліку Т. Макоўскага, М. і В. Вашчанкаў, Р. Мядзвецкага і інш.) рускімі і польскімі даследчыкамі разглядаюцца і ў гісторыі рускага і польскага мастацтва. Гэтыя сувязі, як паказалі даследаванні беларускіх вучоных, заўсёды спрыялі развіццю мастацкай культуры братніх народаў.

У XVII—XVIII стст. узмацняецца цікавасць да чалавечай асобы. Аслабленне пазіцый рэлігійнага мастацтва, нацыянальна-вызваленчая барацьба беларускага народа, якая ў большасці выпадкаў перапляталася з барацьбой класава-палітычнай, з барацьбой за сацыяльнае вызваленне, паставілі на парадак дня пытанне аб стваральніках твораў мастацтва. Не выпадковым таму з'яўляецца факт, што калі ўцалелыя ад мінулых стагоддзяў творы ў асноўным ананімныя, то ад XVII—XVIII стст. да нас дайшоў шэраг імён прафесійных майстроў жывапісу, графікі, скульптуры, архітэктуры, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Развіццё беларускага мастацтва ў XVII—XVIII стст. праходзіла ў складаных умовах. Беларускае грамадства гэтага перыяду было вельмі неаднародным. Асноўным спажыўцом прафесійнага мастацтва з'яўляліся прадстаўнікі пануючых класаў, у той час як большасць народа — сяляне і рамеснікі вымушаны былі карыстацца толькі вынікамі сваёй уласнай працы. Шматлікія войны, якія пракаціліся па тэрыторыі сучаснай Беларусі, знішчылі многія здабыткі матэрыяльнай і духоўнай культуры, што ўскладняе распрацоўку некаторых пытанняў у гісторыі беларускага мастацтва гэтага перыяду.

Вывучэнне гісторыі беларускага мастацтва пачалося толькі пасля Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. Першым да вывучэння матэрыялаў гэтага перыяду звярнуўся М. М. Шчакаціхін. Ім былі

выдадзены «Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва», т. 1 (1928), якія ахоплівалі перыяд ад старажытнасці да канца XVIII ст. У сваіх працах М. Шчакаціхін у асноўным закрануў пытанні развіцця архітэктуры, ёсць у яго асобныя працы і пра жывапіс. Яны досыць поўна і дасканала асвятляюць пытанне генезісу беларускага мастацтва, хаця і не пазбаўлены некаторых памылак.

Далейшая распрацоўка пытанняў гісторыі беларускага мастацтва звязана з імем М. С. Кацара, які выдаў у пасляваенныя гады некалькі кніг: «Выяўленчае мастацтва Беларусі дакастрычніцкага перыяду» (1969), «Беларуская архітэктура: Гістарычны нарыс» (1956) і інш. Але названыя працы не даюць поўнага ўяўлення пра гісторыю гэтых відаў мастацтва. Некаторыя пытанні ў іх разгледжаны досыць фрагментарна.

Разнастайныя аспекты беларускай архітэктуры грунтоўна даследаваў У. А. Чантурыя. Яго «Гісторыя архітэктуры Беларусі», якая вытрымала тры выданні (1969, 1977, 1985), паклала пачатак многім даследаванням у гэтай галіне мастацтва.

Развіццё графічнага мастацтва ў XVI—XVIII стст. разглядаецца ў працах В. Ф. Шматава. Даследчык упершыню ўвёў у навуковы ўжытак шмат цікавых і новых фактаў, якія сведчаць, што графічнае мастацтва многіх славутых майстроў гравюры данага перыяду дасягнула свайго найбольшага развіцця і было на ўзроўні лепшых еўрапейскіх узораў.

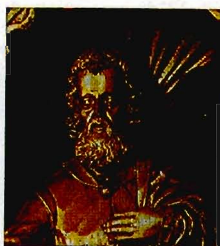
Многія віды дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва досыць поўна разгледжаны ў працах М. С. Кацара, М. М. Яніцкай, Я. М. Сахуты, Д. С. Трызны, Н. Ф. Высоцкай і інш. У кола іх інтарэсаў увайшлі і найбольш распаўсюджаныя віды мастацтва: шкларобства, разьба па дрэву, ткацтва, мастацкая апрацоўка металу і інш.

У другім томе «Гісторыі беларускага мастацтва» не толькі абагульнены даследаванні беларускіх вучоных, але знайшлі адлюстраванне і многія, раней не распрацаваныя ў беларускай мастацтвазнаўчай навуцы пытанні нашай культурнай спадчыны.

Том падрыхтаваны супрацоўнікамі аддзела выяўленчага мастацтва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР (загадчык аддзела доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў) сумесна з прадстаўнікамі іншых інстытутаў АН БССР, а таксама Дзяржаўнага мастацкага музея БССР і Віцебскага педінстытута імя С. М. Кірава.

Над томам працавалі: доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў, доктар філасофскіх навук У. М. Конан; кандыдаты мастацтвазнаўства Н. Ф. Высоцкая, П. А. Карнач, А. М. Кулагін, А. К. Лявонава, Я. М. Сахута, В. В. Церашчатава, В. Ф. Шматаў, М. М. Яніцкая; кандыдаты архітэктуры Т. В. Габрусь, Т. І. Чарняўская, Ю. А. Якімовіч; кандыдат гістарычных навук М. А. Ткачоў; навуковыя супрацоўнікі Э. І. Вецер, Т. А. Карповіч, А. І. Сямёнаў, Д. С. Трызна; В. В. Філіпаў, Ю. В. Хадыка.

Бібліяграфію склаў кандыдат мастацтвазнаўства П. А. Карнач, імянны і прадметна-геаграфічны паказальнікі — Д. С. Трызна. Ілюстрацыйны матэрыял падабраў кандыдат мастацтвазнаўства З. І. Жук. Здымкі для першага і другога тамоў выканалі В. А. Бараноўскі, У. Ф. Варварын, У. Б. Жарко, Г. Л. Ліхтаровіч, Я. М. Сахута, Ю. А. Якімовіч.



Глава I

МАСТАЦТВА КАНЦА XVI — ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XVII ст.

Мастацкая культура Беларусі канца XVI — першай паловы XVII ст. у асноўным складвалася пад моцным уплывам Рэфармацыі і Контррэфармацыі. Распаўсюджванне царкоўнай уніі (1596) выклікала шэраг перамен у светаўспрыманні прыхільнікаў, з аднаго боку, каталіцкай і з другога — праваслаўнай царквы.

Пранікненне на тэрыторыю Беларусі каталіцкіх ордэнаў (піяраў, бенедзікцінцаў, езуітаў, кармелітаў і інш.), якія ў сваіх мэтах выкарыстоўвалі барацьбу дзвюх супрацьлеглых рэлігійных ідэалогій, стварыла спрыяльную глебу для распаўсюджання ў мастацтве стылю барока, які прыйшоў на змену позняму рэнесансу. Школы піяраў, езуітаў і іншых культывавалі гэты стыль, які стаў афіцыйным стылем пануючых класаў. У класавай барацьбе сацыяльных груп насельніцтва, якая насіла рэлігійную афарбоўку, шырока выкарыстоўваліся кнігадрукаванне, літаратура і мастацтва.

Распаўсюджвалася так званая палемічная літаратура. Ідэолагі Рэфармацыі Сымон Будны, Васіль Цяпінскі ў сваіх пропаведзях культывавалі свецкае мастацтва і літаратуру з мэтай яшчэ большага іх уздзеяння на свядомасць грамадства.

Ва ўмовах вострай ідэалагічнай барацьбы ўзніклі тры асноўныя кірункі эстэтычнай думкі: рацыяналістычны, які арыентаваўся на ідэалогію Рэфармацыі; нацыянальна-патрыятычны, заснаваны на традыцыях усходнеславянскай і старажытнарускай культуры; уніяцка-каталіцкі, які абапіраўся на традыцыі заходнееўрапейскай культуры. Пры гэтым выяўленчае мастацтва развівалася галоўным чынам у рэчышчы апошніх двух кірункаў, паколькі ідэолагі рэфармацкага рацыяналізму пад уплывам старазапаветнай канцэпцыі культуры арыентаваліся галоўным чынам на літаратуру, непрыхільна адносіліся да скульптуры і жывапісу

(асабліва царкоўных), залічваючы іх да «паганскіх» традыцый ідалапаклонства.

Рэфармацкі рух значна аслабіў царкоўную манаполію на ідэалогію. Рэакцыяй на яго было ўзмацненне ідэалагічнай экспансіі каталіцызму і шырокае пранікненне ў сістэму асветы, навукі і мастацкай культуры ордэна езуітаў, які ў канцы XVI — першай палове XVII ст. стварыў свае калегіі і місіі амаль ва ўсіх гарадах Беларусі. Усведамляючы непазбежнасць развіцця навукі і свецкага мастацтва, лідэры езуітаў (П. Скарга і інш.) імкнуліся паставіць дасягненні антычнай і рэнесанснай культуры на службу артадаксальнай царкве.

Ордэн езуітаў быў носьбітам каталіцка-лацінскага касмапалітызму і не садзейнічаў развіццю беларускай нацыянальнай культуры. Яму супрацьстаялі праваслаўныя брацтвы, у асяроддзі якіх складваліся пачаткі славянскай гуманітарнай навукі і мастацтва.

Для мастацкай культуры Беларусі першай паловы XVII ст. характэрны два тыпы барока як мастацкага кірунку і сістэмы эстэтычнага светапогляду — заходнееўрапейскі і ўсходнеславянскі. Першы ўзнік на аснове засваення еўрапейскай свецкай культуры і лацінскіх літаратурных традыцый, носьбітамі якіх былі каталіцкія і уніяцкія ордэны (езуіты, піяры і інш.). Другі, усходнеславянскі, тып барока ўзнік на глебе традыцый старажытнарускай хрысціянскай культуры, асобных дасягненняў рэнесанснай навукі і свецкага мастацтва.

Такім чынам, для гісторыі мастацкай культуры Беларусі канца XVI — першай паловы XVII ст. характэрны ўскладненне структуры, узмацненне светапогляднай дыферэнцыяцыі, станаўленне барока як сінтэзу рэнесанснай і сярэдневяковай культур, прыкметны рост свецкіх элементаў у архітэктуры, выяўленчым мастацтве і літаратуры, а таксама дыялектычна супярэчлівае адзінства дзвюх тэндэнцый — узмацненне ўплыву заходнееўрапейскіх форм мастацтва, з аднаго боку, і развіццё рэгіянальнай (усходнеславянскай) і нацыянальнай мастацкай школы — з другога.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Канец XVI і першая палова XVII ст. у архітэктуры адзначаны з'яўленнем і станаўленнем новага мастацкага стылю — барока. Новы стыль адпавядаў агульнаму працэсу ўскладнення ўяўленняў аб прыродзе і грамадстве, аб асобе чалавека-стваральніка, які паступова вызваляўся ад путаў рэлігійнага светапогляду і падымаўся да вяршынь разумення мастацтва, яго сутнасці і ролі ў развіцці грамадства. Ускладненне палітычнай сітуацыі, культурна-рэлігійных адносін, уздым нацыянальнай самасвядомасці, узмацненне антыфеадальнага і нацыянальна-вызваленчага руху — усё гэта знайшло своеасаблівае праламленне ў эстэтычнай канцэпцыі барока, для якога характэрны экспрэсія, драматызм, абвостранасць пачуццяў. Мастацкі стыль барока, эпіцэнтр якога сфарміраваўся ў Рыме, распаўсюдзіўся па ўсёй Еўропе і набыў у розных краінах свае выразныя нацыянальныя рысы.

Станаўленне барока ў беларускай манументальнай архітэктуры адбывалася ва ўмовах нарастання сацыяльных, палітычных і ідэалагічных супярэчнасцей у Вялікім княстве Літоўскім. Моцная хваля Рэфармацыі, якая выклікала ўздым грамадска-палітычнай і філасофскай думкі, змянілася наступленнем Контррэфармацыі, феадальна-каталіцкай рэакцыі. Стыль барока быў успрыняты беларускай мастацкай

культурай і перапрацаваны ў адпаведнасці з мясцовымі будаўнічымі традыцыямі, што прывяло да стварэння новай архітэктурна-мастацкай сістэмы — беларускага барока, якое захоўвала і развівала традыцыі народнай культуры, удасканальвала нацыянальнае будаўнічае майстэрства. Першы помнік архітэктуры барока на Беларусі — езуіцкі касцёл у Нясвіжы — быў узведзены ў 1584—1593 гг. італьянскім архітэктарам Дж. М. Бернардоні. У якасці прататыпа ён меў галоўны храм езуітаў— Іль Джэзу ў Рыме. Аднак ні архітэктурныя формы, ні багатая ордэрная пластыка, ні новая на той час аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя трохнефавай крыжова-купальнай базілікі, што вылучае нясвіжскі храм, не былі дакладна пераняты і паўтораны. Усе кампаненты архітэктурнага аблічча былі творча перапрацаваны і арганічна ўвайшлі ў агульны працэс станаўлення самабытнай архітэктурна-мастацкай сістэмы беларускага барока. Для ранняга беларускага барока (канец XVI — першая палова XVII ст.) характэрны арганічны сплаў заходнееўрапейскага барока з элементамі традыцыйных для беларускага дойлідства форм готыкі і рэнесансу, прасочваюцца ў ім і сувязі са старажытнарускай архітэктурай. У цесным узаемадзеянні ўсходніх і заходніх мастацкіх плыней (што тлумачыцца суіснаваннем на тэрыторыі Беларусі розных рэлігійных культаў і іх саперніцтвам у сферы будаўніцтва) адбыўся своеасаблівы сінтэз разнастайных форм манументальнай мураванай архітэктуры.

Найбольш пашыраным матэрыялам для будаўніцтва па-ранейшаму заставалася дрэва. Драўлянае дойлідства было важнейшай галіной творчасці беларускага народа, якое развівалася ў рэчышчы традыцыйнай народнай матэрыяльнай і мастацкай культуры. З дрэва ўзводзілася большасць манументальных збудаванняў — ратушы, храмы, палацы, замкі, жылыя дамы. Менавіта таму драўлянае дойлідства не абышлі тыя прагрэсіўныя плыні, якія выразна выявіліся ў прафесійнай мураванай архітэктуры канца XVI — першай паловы XVII ст. Аднак працэсы іх пранікнення ў творчасць і мастацкі светапогляд народных беларускіх дойлідаў і цесляроў былі складанымі і супярэчлівымі. У першую чаргу гэта тлумачыцца цяжкімі абставінамі культурна-рэлігійнага жыцця беларускага феадальнага грамадства пасля Брэсцкай царкоўнай уніі 1596 г., барацьбой за захаванне нацыянальнай культуры. У гэты перыяд, калі новы мастацкі стыль яшчэ толькі складваўся ў мураваным дойлідстве, ён не мог зрабіць моцнага ўплыву на развіццё драўлянага будаўніцтва. Тым не менш можна сцвярджаць, што характэрныя рысы барока атрымалі некаторае развіццё і ў драўляным дойлідстве гэтага перыяду.

Укараненню і развіццю новага архітэктурна-мастацкага стылю спрыяў адыход беларускага манументальнага дойлідства ад агульнага абарончага характару, уласцівага яму ў папярэдні перыяд. З развіццём ваеннай тэхнікі, удасканаленнем тактыкі аблогі, штурму і абароны асобныя, нават і добра ўмацаваныя збудаванні ўжо не з'яўляліся надзейнымі пунктамі абароны, паступова страчвалі суровы крапасны характар і набывалі рысы свецкай архітэктуры. У канцы XVI — пачатку XVII ст. на Беларусі пашырыліся новыя фартыфікацыйныя сістэмы, якія ўзніклі ў Італіі на мяжы XV—XVI стст., затым былі ўдасканалены галандскімі інжынерамі-фартыфікатарамі. У сувязі з гэтым у практыцы горадабудаўніцтва адбыліся якасныя змены. Хаця ў беларускіх гарадах яшчэ і ў XVII ст. узводзіліся драўляныя абарончыя збудаванні, гэта было хутчэй данінай традыцыі, чым патрабаваннем часу.

Канец XVI — першая палова XVII ст. на тэрыторыі Беларусі адзначаны прыкметным ростам гарадоў, павелічэннем іх насельніцтва, пашырэннем тэрыторыі, ускладненнем архітэктурна-планіровачнай структуры. Да сярэдзіны XVII ст. у найбольш буйных гарадах — Брэсце, Пінску, Слуцку, Полацку, Віцебску, Магілёве — налічвалася 10 і болей тыс. жыхароў, у Мінску, Оршы, Быхаве, Гродна, Мсціславе — ад 5 да 10 тыс., у Навагрудку, Лідзе, Бабруйску, Слоніме, Барысаве, Кобрыне, Копысі, Клецку, Ваўкавыску, Капылі, Шклове — ад 2 да 5, у Нясвіжы, Ашмянах, Браславе, Рэчыцы, Мазыры, Тураве, Давыд-Гарадку, Пружанах, Чавусах — да 2 тыс. жыхароў [1].

Як і ў ранейшы перыяд, гарадскія абарончыя ўмацаванні аказвалі ўплыў на планіроўку, забудову, архітэктурнае аблічча і сілуэт горада. Адметная рыса горадабудаўніцтва гэтага перыяду — выкарыстанне новай фартыфікацыйнай сістэмы па тыпу заходнееўрапейскай [2]. Замест драўляных умацаванняў насыпаліся земляныя валы з курцінамі і бастыёнамі, у некаторых гарадах захоўваліся і ўзнаўляліся драўляныя абарончыя ўмацаванні (Віцебск). Новыя земляныя валы ўзводзіліся ў перыферыйнай частцы гарадоў. Драўляныя замкі страчвалі свае абарончыя функцыі, а іх роля як галоўнага гарадскога цэнтра паступова гублялася. Цэнтры гарадоў, пазбаўленыя былога стратэгічнага значэння, развіваліся больш свабодна. Узрасла роля гандлёвай плошчы, якая становіцца асноўным ядром усёй архітэктурна-планіровачнай структуры горада, дзе ўзводзяцца новыя грамадскія і культавыя збудаванні.

Прыкладам новага напрамку ў горадабудаўніцтве можа служыць Магілёў — буйнейшы гандлёва-рамесніцкі цэнтр Беларусі ў XVII ст. У 1604 г. у ім налічвалася больш за 15 тыс. жыхароў і 2211 дамоў. Старажытным цэнтрам планіровачнай структуры з'яўляўся ўмацаваны драўляны замак у сутоцы рэк Днепр і Дубровенка. Каля 1526 г. на месцы старажытнага будуецца новы замак з драўлянымі ўмацаваннямі, якія складаліся са 133 двух'ярусных гародняў з тэрасамі (для вядзення бою) і 7 шмат'ярусных веж. Але ўжо ў канцы XVI ст. драўляныя замкавыя ўмацаванні прыйшлі ў заняпад і больш не аднаўляліся.

У 1601 г. быў складзены праект новых земляных умацаванняў вакол замка і пасадаў. Да гэтага часу Магілёў меў складаную сістэму планіроўкі. Да замка далучалася гандлёвая плошча, да якой прылягаў Нагорскі пасад (Стары горад). На поўнач ад Нагорскага пасада ўзнікае Новы горад, які ўключае пасады: Шклоўскі (з поўначы), Віленскі (з паўночнага захаду), Задубровенскі і Папінскі (з захаду), Пакроўскі (з усходу), за Дняпром — Траецкі і Лупалаўскі (з поўдня).

Сістэма вуліц склалася пад уплывам гандлёвых шляхоў, што падыходзілі да горада і сталі пачаткам галоўных вуліц: Шклоўскай, Віленскай (былая вул. Ветраная), Быхаўскай, Мсціслаўскай (былая вул. Траецкая). У 1609—1633 гг. у Магілёве было насыпана тры паясы новых земляных умацаванняў [3]. Першы пояс — Замкавы вал — абкружаў тэрыторыю старажытнага замка. Другі — Кругавы (або Бліжні) вал — ахопліваў Стары горад. У тым месцы, дзе скрозь Кругавы вал праходзілі вуліцы Шклоўская і Ветраная, былі

---

[1] Гісторыя Беларускай ССР. У 5 т. Мн., 1971. Т. 1. С. 199.

[2] Квитницкая Е. Д. Архитектура Белоруссии XVII в.//Всеобщая история архитектуры. В 6 т. М., 1968. Т. 6. С. 477.

[3] Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва: З гіст. планіроўкі і забудовы горада. Мн., 1973. С. 7—13.

пабудаваны драўляная Ветраная і мураваныя Каралеўская і Алейная брамы. Трэці пояс — Палявы (або Дальні) вал — ахопліваў пасады Новага горада і з'яўляўся найбольш працяглай лініяй умацаванняў. У ім было восем драўляных брам, праз якія праходзілі вуліцы. Тры з гэтых брам (Віленская, Шклоўская, Быхаўская) размяшчаліся на галоўных вуліцах. Такім чынам, у Магілёве сфарміравалася радыяльна-кальцавая сістэма планіроўкі: усе галоўныя вуліцы мелі радыяльныя напрамкі і сыходзіліся на гандлёвай плошчы, дзе ў XVII ст. пачалі ўзводзіць новую мураваную ратушу. Гандлёвая плошча становіцца галоўным кампазіцыйным цэнтрам архітэктурна-планіровачнай структуры горада. У планіровачных адносінах гарадскія пасады не былі аднароднымі. Так, больш старажытны Нагорскі займаў невялікую плошчу і быў разбіты на дробныя кварталы з надзвычай шчыльнай забудовай. Кварталы Шклоўскага пасада былі больш прасторнымі і мелі прамавугольныя абрысы, Пакроўскі і Лупалаўскі мелі больш хаатычную планіроўку і забудову.

Па-іншаму вырашаліся задачы абароны ў Гродна, адным з буйнейшых беларускіх гарадоў канца XVI—сярэдзіны XVII ст. У XVI ст. у ім налічвалася каля 4 тыс. жыхароў і больш за 700 дамоў. Гравюра Гродна 1568 г., якая захавалася да нашага часу, дае магчымасць уявіць асаблівасці яго планіроўкі і забудовы. Галоўным архітэктурным комплексам заставаліся Верхні і Ніжні замкі на высокім беразе Нёмана, абкружаныя магутнымі мураванымі сценамі і злучаныя паміж сабой мостам. Цэнтрам архітэктурна-планіровачнай структуры з'яўлялася гандлёвая плошча, размешчаная на скрыжаванні галоўных вуліц — Замкавай і Вялікай. Планіроўка жылых кварталаў была прамавугольнай, забудова — у асноўным драўлянай. З канца XVI — пачатку XVII ст. у горадабудаўніцтве Гродна пачынаецца новы перыяд, звязаны з узвядзеннем мураваных каталіцкіх кляштараў, якія надалі новае архітэктурнае аблічча ўсёй забудове. Яны ўзводзіліся ў важнейшых стратэгічных пунктах і склалі сістэму крэпасцей унутры горада. Першым быў узведзены фарны касцёл (1585), які размясціўся на заходнім баку плошчы. Пазней на процілеглым баку плошчы быў узведзены езуіцкі кляштар. Былі пабудаваны іншыя кляштары, якія мелі абарончае значэнне. Так, бернардзінскі (1595) і францысканскі (1635) абаранялі падыходы з боку Нёмана. Кляштар брыгітак (1642—1651) размяшчаўся на адной з цэнтральных вуліц і абараняў падыходы з боку дарогі да Каўнаса. Дамініканскі кляштар абараняў цэнтральную частку горада.

Гродна не меў агульнагарадскіх земляных валоў ці драўляных сцен, як іншыя буйныя гарады, таму Верхні і Ніжні замкі разам з мураванымі кляштарамі стваралі адзіную абарончую сістэму горада.

Прыкладам другога напрамку ў горадабудаўніцтве з'яўляюцца новыя гарады-крэпасці: Слуцк, Рэчыца, Быхаў, Нясвіж. У адрозненне ад буйных гарадоў яны забудоўваліся ў кароткі тэрмін па адзінаму рэгулярнаму плану, займалі невялікую тэрыторыю ў выглядзе квадрата, авала, круга, мелі прамавугольную сетку вуліц і былі абкружаны сістэмай абарончых земляных валоў. На прыкладах развіцця гарадоў-крэпасцей праследжваюцца важнейшыя змены ў горадабудаўніцтве Беларусі XVII ст.: перанос абарончых умацаванняў з цэнтра на перыферыю, узнікненне дадатковых грамадскіх цэнтраў, паступовы пераход ад радыяльнай сістэмы планіроўкі да квартальнай прамавугольнай.

Трансфармацыю традыцыйных прыёмаў горадабудаўніцтва пад уплывам новых стратэгічных факта-

раў ілюструе горад Слуцк. Старажытны Слуцк, які ў летапісе ўпершыню ўпамінаецца пад 1116 г., у першай палове XVII ст. быў пераўтвораны ў горад-крэпасць. У XV — XVI стст. ён меў развітую архітэктурна-планіровачную структуру. Рака Случ падзяляла яго на дзве часткі: Стары (паўночны) і Новы (паўднёвы) горад. Цэнтрам планіровачнай структуры з'яўляўся Стары замак, які размяшчаўся ў сутоцы рэк Случ і Бычок і складаўся з Верхняга і Ніжняга. Да замка прылягала гандлёвая плошча, якая злучалася з ім перакідным мостам. Ужо ў канцы XVI ст. драўляны Стары замак губляе сваё стратэгічнае значэнне і нагадвае палацавую рэзідэнцыю буйнога магната. К сярэдзіне XVII ст. горад набыў новую абарончую сістэму, якая складалася з земляных валоў і Новага замка (Цытадэлі). Асаблівасці новай фартыфікацыйнай сістэмы Слуцка можна прасачыць па плану горада канца XVIII ст., на якім былі адноўлены ўмацаванні XVII ст.[4] Горад меў канфігурацыю, блізкую да круга, умацаванага па перыметру сістэмай земляных валоў, бастыёнаў і равелінаў. У паўночнай частцы (Стары горад) было восем бастыёнаў і тры равеліны, у паўднёвай (Новы горад) — пяць бастыёнаў і адзін равелін. Уваход у горад ажыццяўляўся праз чатыры брамы ў вале: тры мураваныя (Астроўская, Капыльская, Віленская) і драўляную (Навамесцкая). Новы замак размяшчаўся ў абарончым земляным вале на беразе р. Случ. У плане ён уяўляў квадрат з бокам каля 250 м, быў абкружаны земляным валам і фланкіраваўся па вуглах чатырма бастыёнамі і вежамі [5]. Стары горад захаваў традыцыйную радыяльную сістэму планіроўкі і старажытную гандлёвую плошчу каля Старога замка. Асновай планіровачнай структуры Новага горада з'яўляліся дзве ўзаемна перпендыкулярныя вуліцы, што пачыналіся ад моста праз Случ. Да іх прылягала новая гандлёвая плошча, вакол якой групаваліся асноўныя грамадскія пабудовы.

Прыкладам развітай сістэмы фартыфікацыі з'яўляецца Рэчыца, план і панарама якой складзены ў 1649 г. На той час Рэчыца была моцным горадам-крэпасцю на правым беразе р. Днепр, займаючы прамавугольны ў плане ўчастак (700×400 м). Асаблівасць яе ўмацаванняў, якія складаліся з трох паясоў, вызначала адначасовае існаванне землянога вала і драўляных крапасных сцен. Цэнтральным ядром з'яўляўся замак, размешчаны ў сутоцы рэк Днепр і Рэчыца, які займаў невялікую авальную ў плане тэрыторыю і аддзяляўся ад астатняга горада ровам. Першы пояс умацаванняў абкружаў замак і складаўся з драўляных сцен з пяццю вежамі. Да замка далучалася цэнтральная частка горада, якая мела радыяльна-кальцавую сістэму планіроўкі. Тут знаходзіліся гандлёвая плошча з храмамі, асноўныя грамадскія і жылыя будынкі. Абарончы пояс, які яе абкружаў, меў у плане паўавальную лінію, умацаванні складаліся з драўляных сцен з 14 вежамі. Як паказана на малюнку 1649 г., вежы былі невысокія, квадратныя ў плане, завяршаліся пірамідальнымі шатрамі і мелі ў большасці выпадкаў толькі адзін баявы ярус. Трэці пояс абкружаў перыферыйную частку горада, у плане меў форму прамавугольніка і складаўся з землянога вала з пяццю бастыёнамі і чатырох равелінаў. Перыферыйная частка горада, якая размяшчалася паміж двума абарончымі ўмацаваннямі (знешнім і ўнутраным), займала па плошчы асноўную гарадскую тэрыторыю і мела прамавугольную сістэму планіроўкі.

[4] Егоров Ю. Градостроительство Белоруссии. М., 1954. С. 78.

[5] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 3839а, л. 70—116.

Характэрныя прынцыпы горадабудаўніцтва канца XVI — пачатку XVII ст. можна прасачыць на прыкладзе Быхава, які за адносна кароткі тэрмін быў перабудаваны ў горад-крэпасць. Ён вядомы з XIV ст. як невялікае паселішча пад назвай Стары Быхаў, размешчаны ў сутоцы рэк Сапяжынка і Днепр. У 1590—1610 гг., калі горад належаў магнатам Хадкевічам, былі ўзведзены замак, абарончы вал, горад набыў выразную архітэктурна-планіровачную структуру. Ён займаў тэрыторыю на правым беразе Дняпра ў форме паўкруга і быў апаясаны па перыметру земляным абарончым валам з бастыёнамі. У цэнтры на беразе Дняпра размяшчаўся замак, які меў форму няправільнага прамавугольніка і аддзяляўся ад гарадской забудовы ровам, запоўненым вадой. Замак уваходзіў у агульную сістэму гарадскіх умацаванняў. Да яго прылягала вялікая гандлёвая плошча, якая падзяляла горад на дзве часткі: паўночную і паўднёвую. Кожная частка мела прамавугольную сістэму планіроўкі. Галоўная вуліца праходзіла з поўдня на поўнач праз усю тэрыторыю перпендыкулярна да плошчы. Ад яе вялі кароткія вуліцы да Магілёўскай і Рагачоўскай брам, што знаходзіліся ў земляным вале і з'яўляліся галоўным уездам у горад.

Класічным прыкладам горада-крэпасці можа служыць Нясвіж, які з 1533 г. з'яўляўся галоўнай рэзідэнцыяй буйных магнатаў Радзівілаў. У 1583—1616 гг. горад быў перапланаваны і ператвораны ў моцную крэпасць: узведзены мураваны замак з сістэмай земляных умацаванняў, вакол горада насыпаны земляны вал з бастыёнамі, закладзены асновы прамавугольнай сістэмы планіроўкі. Характэрна, што новы мураваны замак не з'яўляўся кампазіцыйным цэнтрам горада, а быў вынесены за яго межы на высокі ўзгорак, абкружаны валамі з чатырма бастыёнамі. Аддзелены ад горада р. Уша і штучным возерам, ён злучаўся з ім драўляным мостам. Гравюра Нясвіжа пачатку XVII ст., выкананая картографам Т. Макоўскім, паказвае Нясвіжскі замак неўзабаве пасля пабудовы. Яго абарончыя ўмацаванні былі зроблены ў традыцыях новаітальянскай сістэмы фартыфікацыі. Замак меў у плане форму чатырохвугольніка (170×120 м) і быў абкружаны высокім земляным валам з бастыёнамі па вуглах і вадзяным ровам. Вал вышынёю да 20 м меў каменную абмуроўку і пераходзіў вышэй у мураваны бруствер. Унутры вала былі ўзведзены мураваныя стайні і патаемныя ўваходы на тэрыторыю замка. За ровам замак абкружала шырокая дарога з невысокім земляным насыпам са знешняга боку. Да брамы з вежай з боку горада вёў мост. Вось ансамбля замыкаў трохпавярховы палац з васьміграннымі вежамі і высокім шчытом на галоўным фасадзе. Злева ад брамы стаяў двухпавярховы гаспадарчы корпус, а справа — трохпавярховая казарма з высокай дазорнай вежай, якая дамінавала ў агульнай кампазіцыі. Усе пабудовы стваралі свабодна спланаваны ансамбль з элементамі архітэктуры рэнесансу.

Сам горад размяшчаўся за замкам і быў абнесены ўласнай сістэмай абарончых умацаванняў. Ён меў прамавугольны план, раскрыты ў бок замка. Чатыры мураваныя брамы (Замкавая, Слуцкая, Віленская, Клецкая) стаялі на галоўных уездах. Прамавугольную сістэму гарадского плана вылучалі дзве ўзаемна перпендыкулярныя вуліцы. Першая пачыналася ад Замкавай брамы, другая звязвала Слуцкую і Віленскую брамы. На іх скрыжаванні знаходзілася Рыначная плошча — цэнтр планіровачнай структуры горада, якая мела форму прамавугольніка (170×110 м). У цэнтры яе ў канцы XVI ст. была ўзведзена мураваная ратуша, якую ў пачатку XVII ст. з трох бакоў абкружалі гандлёвыя рады. Архітэк-

турнымі акцэнтамі з'яўляліся мураваныя касцёлы з кляштарамі. Размешчаныя на стратэгічных напрамках, яны мелі таксама і абарончае прызначэнне. У паўночна-ўсходняй частцы горада каля Замкавай брамы знаходзіўся езуіцкі калегіум (1584—1596), у цэнтры на паўднёвым баку плошчы быў пабудаваны дамініканскі кляштар (1672), каля паўночна-заходняга боку абарончага вала — бернардзінскі (1598), а каля паўднёва-ўсходняга — кляштар бенедзікцінак (1590—1596). На гравюры Нясвіжа пачатку XVII ст. паказана жылая забудова. Гарадскія дамы мелі выгляд падоўжных прамавугольных у плане аб'ёмаў, накрытых двухсхільнымі дахамі. На некаторых відаць коміны — значыць, яны ацяпляліся печамі з дымаходамі. На вуліцу дамы выходзілі вузкімі тарцовымі фасадамі, завершанымі трохвугольнымі шчытамі. Дамы стаялі шчыльна адзін да аднаго, амаль датыкаючыся сваімі падоўжнымі сценамі, утвараючы суцэльны фронт забудовы вуліцы. У прадмесцях, якія далучаліся да горада (Казімір, Міхалішкі, Новае месца і інш.) і не мелі абарончых валоў, будынкі размяшчаліся больш свабодна, утвараючы асобныя групы, удала звязаныя з ландшафтам мясцовасці.

Сістэму нясвіжскіх умацаванняў нагадваў Ляхавіцкі замак (Брэсцкая вобл.), вядомы па гравюры 1660 г. З дапамогай плаціны і рова тэрыторыя замка ператварылася ў востраў. Вуглы чатырохвугольнага ў плане збудавання фланкіравалі вялікія мураваныя бастыёны. Унутры, насупраць праезнай брамы з мостам, стаяў двухпавярховы П-падобны ў плане мураваны палац з высокім чарапічным дахам. Абодва паверхі цэнтральнай часткі ўпрыгожвала рэнесансная аркада, а тарцы крылаў завяршалі шчыты. Цікавым было архітэктурнае рашэнне надбрамнай вежы. Яе першы ярус завяршаўся дэкаратыўным атыкам, а другі, з гадзіннікам,— купалам з ліхтаром уверсе. Такая кампазіцыя ствярала выразны сілуэт.

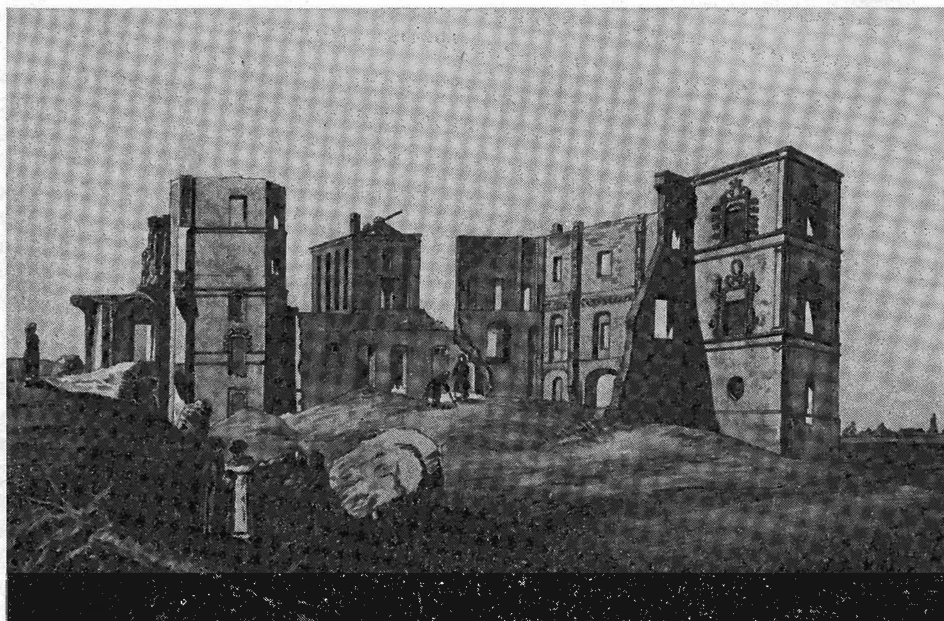
У шэрагу помнікаў замкавага дойлідства на Беларусі першай паловы XVII ст. прасочваюцца элементы нідэрландскага рэнесансу. Гэта тлумачыцца шырокім удзелам у іх будаўніцтве галандскіх архітэктараў і інжынераў-фартыфікатараў Ван Лаэра, Нонхарта, Ван Дадэна, Голанда, Валона і інш.[6] Яны прынеслі больш зручную і танную ў параўнанні з італьянскімі сістэмамі старагаландскую сістэму фартыфікацыі, аснову якой складалі земляныя валы і шырокія равы. Замкі ў Гальшанах і Смалянах — прыклад такіх умацаванняў.

Архітэктура Гальшанскага замка-палаца, узведзенага ў пачатку XVII ст., блізкая да сучасных яму галандскіх замкаў Басенштэен і Клейдаель пад Антверпенам. Амаль уся абарона ў ім перанесена на земляныя ўмацаванні. Хаця па агульнай кампазіцыі ён і нагадвае замкі XVI ст. з характэрным прамавугольным у плане замкнутым унутраным дваром, але мае і шэраг новых прыкмет. Тут па перыметру двара збудаваны не магутныя абарончыя сцены з баявымі прыстасаваннямі, а двухпавярховыя жылыя карпусы з адкрытымі, сціпла вырашанымі фасадамі. У шасці вежах, дзве з якіх размяшчаліся пасярэдзіне паўночнай і паўднёвай сцен, а астатнія — па вуглах, былі зроблены жылыя і гаспадарчыя памяшканні. Шасцігранная ад самай асновы форма вежы не характэрна для беларускага замкавага будаўніцтва. У адрозненне ад сціплых фасадаў інтэр'еры былі вырашаны надзвычай багата: сцены і калоны распісаны, столь, каміны і аконныя праёмы аздоблены ляпнінай, вокны аформлены вітражамі.

---

[6] Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Мн., 1977. С. 32.

Рысы рэнесансу вызначалі архітэктуру замка ў Смалянах, узведзенага да 1626 г. і вядомага пад назвай «Белы Ковель» або «Малы Ковель». Ён быў значна пашкоджаны ў 1708 г. і амаль разбураны к сярэдзіне XIX ст. Зберагліся толькі рэшткі пяціпавярховай вежы і сумежнага з ёю корпуса, па якіх можна меркаваць аб архітэктурным рашэнні і дэкаратыўным аздабленні. У лепшым стане (хоць і напаўразбураны) ён адлюстраваны на акварэлі І. Пешкі канца XVIII ст. Замак стаяў у забалочанай мясцовасці, на невысокай земляной выспе, абкружанай ровам. Чатырохвугольны замкнёны двор утвараўся трох- і чатырохпавярховымі палацавымі збудаваннямі з абходнымі галерэямі на другім і трэцім паверхах. Па кутках стаялі шмат'ярусныя гранёныя вежы, якія, як і ў Гальшанскім замку, выкарыстоўваліся для жылля. Памяшканні мелі скляпеністыя перакрыцці, паверхі злучаліся вітымі лесвіцамі.



1. Замак у Смалянах. 1626. Акварэль І. Пешкі XVIII ст.

Адным з ансамбля

працэс развіцця абарончага замкавага дойлідства на Беларусі XVII ст., з'яўляецца замак у Любчы (Навагрудскі р-н, Гродзенская вобл.). Ён размясціўся на ўскраіне мястэчка, на ўзгорку каля р. Нёман, займаў квадратную ў плане пляцоўку, абведзеную з трох бакоў штучным каналам і абкружаную мураванымі сценамі. Паводле малюнка і інвентароў XVII ст., замак меў чатыры вежы: тры чатырохгранныя, завершаныя шатрамі, і праезную вежу-браму двух'яруснай кампазіцыі — «васьмярык на чацверыку». Паміж дзвюма вежамі з боку Нёмана размяшчаўся палац. Замак быў разбураны ў 1655 г., сёння ад яго засталіся толькі дзве вежы. Паўднёва-ўсходняя, больш простая па архітэктуры, уяўляе сабой масіўны квадратны ў плане аб'ём, падзелены поясам па сярэ

е вышыні на дзве часткі. Раней

вежа завяршалася чатырохгранным шатром. Унутры былі тры абарончыя ярусы: сярэдні — гарматны, верхні і ніжні — мушкетныя. Уваходная вежа на паўднёвым захадзе замка ўяўляе сабой масіўны кубічны

2. Замак у г. п. Любча Навагрудскага р-на Гродзенскай вобл. 1-я пал. XVII ст. Уязная вежа

аб'ём, падзелены на два паверхі, над якімі надбудаваны васьмярык, завершаны васьміграннымшатровым дахам. Тут таксама былі байніцы для вядзення гарматнага і мушкетнага агню. Нягледзячы на выразна акрэсленыя абарончыя рысы, замак ужо не меў манументальнага і непрыступнага выгляду, а ў формах і кампазіцыі веж нельга не заўважыць уплыву драўлянага абарончага дойлідства.

Акрамя замкаў, у гарадскім будаўніцтве вялікую ролю адыгрывалі двары, якія належалі каралеўскай адміністрацыі, магнатам, заможным гараджанам і нагадвалі загарадныя магнацкія рэзідэнцыі. Напрыклад, двор полацкага архіепіскапа ў 1618 г. размяшчаўся на тэрыторыі Верхняга замка насупраць Сафійскага сабора [7]. На падвор'е вяла брама са звонам. Ля варот размяшчалася гаспадарчая зона са святліцамі для чэлядзі, пякарняй, лазняй, броварам, стайняй з вазоўняй. Каралеўскі двор у Бабруйску, апісаны ў інвентары 1638 г.[8], уяўляў сабой даволі развіты ансамбль жылых, гаспадарчых і вытворчых пабудоў, размешчаных кампактна. Галоўнай пабудовай у цэнтры падвор'я быў вялікі дом, накрыты дранiцай. Пад ім было сем падклецей, г. зн. ён складаўся з сямі зрубаў, якія аб'ядноўваліся ў агульную кампазіцыю. Ніжні паверх з'яўляўся гаспадарчай часткай будынка. Тут размяшчаліся разнастайныя складскія памяшканні, службовыя пакоі. Асноўным быў верхні паверх. Яго цэнтральны вузел утвараў прасторны ганак, куды траплялі па знадворнай двухмаршавай лесвіцы, накрытай двухсхільным дашкам. Абапал прыхожай размяшчаліся сталовая, жылыя пакоі з кафлянымі печамі і мураванымі комінамі.

Такім чынам, замкі і гарадскія двары першай паловы XVII ст.— складаныя жылыя, гаспадарчыя і вытворчыя комплексы. Абмежаванасць гарадской тэрыторыі не давала магчымасці вылучыць асобныя самастойныя зоны (як гэта было ў сядзібным будаўніцтве), аднак занальны прынцып размяшчэння будынкаў захоўваўся. Функцыі абароны паступова зусім адміраюць. Звяртае на сябе ўвагу блізкасць розных тыпаў жылых і гаспадарчых будынкаў да народнага жылля, захаванне ў іх традыцый беларускага народнага дойлідства, што сведчыць аб непасрэдным удзеле народных майстроў у будаўніцтве двароў і замкаў.

Галоўным цэнтрам горада ў пачатку XVII ст., як ужо адзначалася, становіцца гандлёвая плошча, дзе размяшчаліся ратуша, гандлёвыя рады, царква, касцёлы. Гандлёвыя рады складаліся з асобных крам, злу-

---

[7] АВАК. Т. 9. С. 4.

[8] Там жа. Т. 25. С. 123—125.

чаных у адзіны корпус. Фарміраванне радоў дыктавалася патрэбай архітэктурнай арганізацыі прасторы гандлёвай плошчы. У Нясвіжы, напрыклад, будаўніцтва мураванай ратушы пачалося ў канцы XVI ст. (пасля атрымання ў 1586 г. магдэбургскага права). Яна заняла астраўное палажэнне на плошчы. Звернутая галоўным фасадам да замка ратуша разам з апошнім стварыла асноўную планіровачную вось кампазіцыі горада. У пачатку XVII ст. яе з трох бакоў абкружылі муравынымі гандлёвымі радамі — нізкім П-падобным у плане збудаваннем з адкрытай арачнай галерэяй на знешніх ад плошчы баках. Вышэй галерэі быў збудаваны рэнесансны атык, апрацаваны нішамі. Рады, вырашаныя ў традыцыях рэнесансу, удала гарманіравалі з аб'ёмам ратушы, амаль пазбаўленым дэкору. Трохпавярховы прамавугольны ў плане корпус ратушы быў завершаны высокім двухсхільным дахам з высунутай наперад трох'яруснай вежай у цэнтры, якая была ўвянчана складанымі па форме купалам і альтанкай. У гарызантальным напрамку рытм фасада ўтвараўся прамавугольнымі аконнымі праёмамі, у вертыкальным — яруснай кампазіцыяй і кантрастам верхняга яруса з двума ніжнімі [9].

Буйнымі горадабудаўнічымі комплексамі з'яўляліся магнацкія рэзідэнцыі і фальваркі, якія звычайна размяшчаліся ў жывапісным прыродным асяроддзі, нярэдка ля ракі або штучных сажалак, з паркамі і садамі. Звычайна маёнтак складаўся з двара з жылымі і гаспадарчымі пабудовамі ўладара і фальварка — своеасаблівага вытворчага арганізма, у які ўваходзілі жыллё аканома, прыслугі і рамеснікаў, складскія пабудовы (свірны, лямусы і інш.), бровары, сыраварні, саладзільні, гумны, стадолы, токі, адрыны, пуні. Фальваркам належалі млыны, валюшні, тартакі, корчмы. У дварах нярэдка знаходзіліся і мемарыяльныя пабудовы — капліцы, якія ўключаліся ў структуру жылля або ўяўлялі сабой самастойныя будынкі. Прыкладам мураванага сядзібнага дойлідства пачатку XVII ст. з'яўляецца ўзведзены ў 1613 г. дом-крэпасць у Гайцюнішках, так званы дом архітэктара Нонхарта, у будаўніцтве якога прымаў удзел галандскі інжынер-фартыфікатар Ван Дадэн. Невялікі, двухпавярховы, прамавугольны ў плане будынак завяршаўся высокім вальмавым дахам. Цэнтральны элемент кампазіцыі — павышаная трохпавярховая сярэдняя частка, якая выступае па-за межы сцяны галоўнага фасада і мае самастойнае пакрыццё. Чатыры вуглы дома фланкіруюць круглыя ў плане абарончыя вежы з самастойнымі шатровымі дахамі. Дэкор на фасадах амаль адсутнічае, архітэктура будуецца на кантрасце асобных аб'ёмаў і буйных чляненняў. Затое інтэр'еры багата аздоблены дэкаратыўным і тэматычным жывапісам. Дом-крэпасць у Гайцюнішках адносіцца да ліку збудаванняў, у якіх арганічна спалучаліся жылыя і абарончыя функцыі.

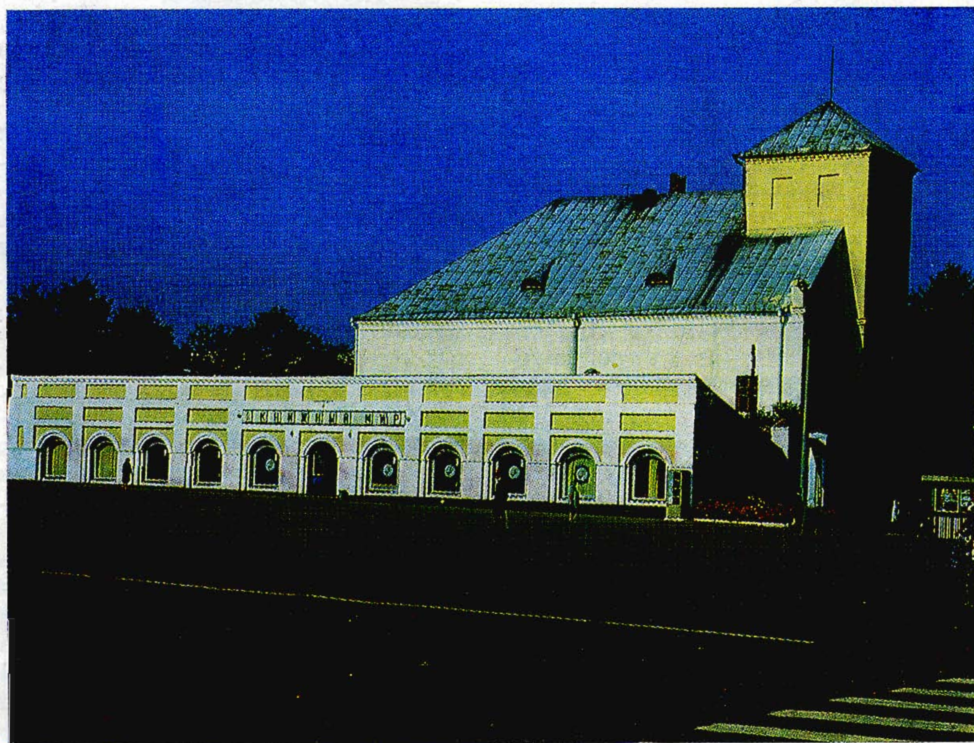
Пераважная маса сядзібных будынкаў узводзілася з дрэва. У іх кампазіцыі выкарыстоўваліся два асноўныя прыёмы. Пры адным усе зрубы дома завяршаліся асобнымі пірамідальнымі або двухсхільнымі дахамі, што стварала маляўнічы сілуэт; пры другім — некаторыя зрубы мелі двухсхільныя або вальмавыя дахі. Дом першага тыпу апісваецца ў інвентары маёнтка Брожы пад Бабруйскам 1638 г. Ён быў «о трех верхах», уключаў «две избы с коморами против себе» [10]. У той жа час мноства будынкаў аналагічнай планіроўкі мела агульны вальмавы або двухсхільны дах. Цэнтральным элемен-

[9] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 1, спр. 287, л. 43.

[10] АВАК. Т. 25. С. 173.

там кампазіцыі з'яўляўся слуповы ганак перад сенцамі. Эвалюцыя планіроўкі жылога дома ішла ў напрамку дыферэнцыяцыі памяшканняў па функцыянальнаму прызначэнню. З камор, якія першапачаткова мелі універсальныя функцыі, утварыліся спальні, алькежы, альковы; сенцы і святліцы трансфармаваліся ў гасціныя, залы і іншыя памяшканні. У першай палове XVII ст. гэты працэс толькі пачынаўся, набыўшы шырокі размах у XVIII ст. (у эпоху сталага барока). Тым не менш у асобных будынках адзначаныя рысы выявіліся даволі выразна.

Дом на двары ў Маладзечна, апісаны ў інвентары 1623 г., уключаў два пакоі з каморамі, падзеленымі сенцамі, якія таксама мелі камору. Кампазіцыя будынка ўзбагачалася дзвюма мансардамі, завершанымі шатровымі дахамі з купаламі і флюгерамі [11]. Вылучэнне высотных элементаў характэрна і для іншых жылых пабудоў. Напрыклад, дом двара ў Людзінаве пад Слуцкам (інвентар 1619 г.) у адным баку ад сенцаў меў сталовую і жылы пакой, у другім — два пакоі; у сенцах таксама існаваў жылы пакой. У цэнтры, над сенцамі, агульны дранічны дах дома прарэзваў аб'ём параднай залы, які па перыметру абносіўся кругавой галерэяй з балюстрадай [12]. Адзначаны тып кампазіцыі, у якім цэнтральную па-



3. Ратуша і гандлёвыя рады ў Нясвіжы. Агульны выгляд. Канец XVI — 1-я пал. XVII ст.

---

[11] Аддз. рукапісаў навук. б-кі Вільнюскага дзярж. ун-та імя Капсукаса (АРВДУ), спр. А-1957, л. 2.

[12] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 4183, л. 38.

вышаную частку дома фарміраваў мезанін над сенцамі з параднай залай, летнімі жылымі памяшканнямі або капліцай, быў характэрным для беларускага сядзібнага будаўніцтва і ўвайшоў у арсенал сродкаў выразнасці стылю беларускага барока. Аднак звязваць яго са стылем барока наогул нельга, бо ён з'явіўся вынікам развіцця мясцовых форм драўлянага дойлідства. Прамавугольныя ў плане будынкі мелі адносна ўстойлівыя параметры, што дыктавалася памерамі зрубаў, пралётамі кроквенных сістэм перакрыцця і самой кампазіцыяй збудаванняў. Далейшае ўскладненне планіровачнай структуры жылля ішло па шляху стварэння так званых крыжовых дамоў. Праект аднаго з такіх дамоў, які меркавалася ўзвесці ў маёнтку Рось на Гродзеншчыне, прадстаўлены на чарцяжы Багуслава Радзівіла [13]. Цэнтральны вузел дома складалі прасторныя сенцы, за якімі знаходзіўся блок з чатырох памяшканняў — трох жылых і дадатковых сенцаў. У правай частцы збудавана вялікая сталовая, квадратная левая частка падзелена ўзаемна перпендыкулярнымі сценамі на чатыры памяшканні. План усяго будынка разам з прасторным слуповым ганкам па форме нагадваў крыж, таму такія дамы атрымалі назву «крыжовыя». Можна меркаваць, што кожнае з рамёнаў «крыжа» завяршалася самастойным шатровым або двухсхільным дахам, у выніку чаго кампазіцыя будынка атрымлівала жывапісны выгляд.

У канцы XVI — пачатку XVII ст. палацы, якія першапачаткова будавалі ў замках, выходзяць за межы абарончых замкавых умацаванняў і актыўна ўключаюцца ў гарадскі або загарадны ансамбль.

Развітую структуру ўяўляў двухпавярховы драўляны палац у маёнтку Смаргонь, апісаны ў інвентары 1621 г. [14] Першы паверх палаца складалі падклеці, дзе знаходзіліся гаспадарчыя памяшканні і дзве святліцы з сенцамі. Парадныя і жылыя пакоі размяшчаліся на другім паверсе, куды траплялі праз вялікія сенцы, дзе стаяў камін. З сенцаў

4. Дом-крэпасць у в. Гайцюнішкі Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. 1613. Бакавы фасад

дзверы вялі ў сталовую, з якой злучаліся пакоі пана, адтуль па лесвіцы можна было трапіць наверх, у мансарду — кабінет і іншыя пакоі. Пакоі пані ў процілеглым крыле складаліся з гасцінай, некалькіх святліц і алькова.

Палацавы ансамбль у Наваельні на Гродзеншчыне [15] ўключаў даволі складаны і разгалінаваны комплекс жылых, гаспадарчых і вытворчых будынкаў. Тэрыторыя дзядзінца разам з вялікім садам, дзе знаходзіліся разнастайныя садова-паркавыя пабудовы (альтанкі, масткі праз ручай, гроты і г. д.), абнесена тынам. Галоўны ўваход меў выгляд двух'яруснай

[13] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 1, спр. 287, л. 3.

[14] Инвентари магнатских владений Белоруссии XVII—XVIII вв. Мн., 1977. С. 24—25.

[15] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 179, л. 312—315.

брамы. У першым яе ярусе па баках ад праезду размяшчаліся гаспадарчыя памяшканні і вазоўня, а ў верхняй частцы — зала, абнесеная галерэяй з балюстрадай і завершаная высокім гонтавым шатровым дахам. Цэнтр дзядзінца займаў двухпавярховы драўляны палац, да якога вёў прасторны ганак. З аднаго боку ад прыхожай размяшчаліся сталовая, тры жылыя пакоі і аптэчка, з процілеглага — гасцінная з хорамі для музыкантаў над уваходам, два жылыя пакоі, гардэроб і сенцы. Адзін з пакояў каля сталовай і сенцы мелі выхады на галерэю, якая афармляла тыльны фасад палаца. На другім паверсе размяшчаліся парадная зала, жылыя пакоі і кабінеты, упрыгожаныя разьбой і размалёўкай. Будынак завяршаўся высокім ламаным гонтавым дахам са шчытамі на тарцах і ў цэнтры. У яго вырашэнні выразна адлюстраваліся рысы свецкай архітэктуры: адсутнасць абарончых прыстасаванняў, складаная анфіладная планіроўка з перавагай памяшканняў жылога і параднага прызначэння, развітая кампазіцыя, дэкаратыўнае аздабленне фасадаў і інтэр'ераў. Па ўсіх гэтых прыкметах палац у Наваельні можна аднесці да стылю барока.

* * *

Культавая архітэктура, нягледзячы на сваю спецыфіку і своеасаблівасць, была непасрэдна звязана з грамадзянскай, што асабліва наглядна праявілася ў будаўніцтве манастыроў.

Кляштары і калегіумы першай паловы XVII ст. яшчэ захоўвалі некаторыя абарончыя рысы і паўтаралі ў асноўным планіровачныя схемы замкаў папярэдняга часу. Карпусы ўтваралі замкнёны ўнутраны двор, які акружаўся шырокім светлавым калідорам. Вакол яго групаваліся памяшканні рознага прызначэння: жылыя памяшканні (кубікулы), бібліятэка, класы, лабараторыі, трапезная, кухня, аптэка, шпіталь і інш. Часта з аднаго боку да кляштара прымыкаў касцёл.

Адна з найбольш ранніх езуіцкіх калегій на тэрыторыі Беларусі ўзведзена ў канцы XVI — пачатку XVII ст. у Нясвіжы. На жаль, гэты будынак не збярогся: пасля скасавання ордэна езуітаў у 1773 г. ён быў прыстасаваны пад казармы, а ў 1825—1826 гг. знесены. Паводле гравюры Т. Макоўскага і архіўных чарцяжоў XIX ст. вядома, што будынак калегіі меў квадратны клуатр, замкнёны з трох бакоў галерэяй, а з чацвёртага — калідорам. Вакол двара размяшчаліся келлі, класы, трапезная, друкарня, аптэка і іншыя памяшканні. У вырашэнні галоўнага фасада відавочна імкненне да сіметрыі (якая, дарэчы, адсутнічае ў кампазіцыі плана). Вось сіметрыі азначана вежкай над уваходам і падкрэслена фігурнымі шчытамі па баках цэнтральнай часткі фасада. У формах шчытоў, атыка, што завяршае будынак, аркад і праёмаў выразна вызначыліся рысы нідэрландскага рэнесансу.

Раннія манастырскія комплексы (кляштары бернардзінцаў, брыгітак і францысканцаў у Гродна) з'яўляліся важнымі пунктамі гарадскіх умацаванняў і мелі абарончыя рысы. З цягам часу яны сталі больш адкрытымі. Разам з храмамі наперад, да чырвонай лініі забудовы, выносіліся лячэбныя ўстановы. Калегіумы ў Пінску (1631—1639) і Бабруйску (1640) мелі адкрытую Г-падобную кампазіцыю з калідорнай сістэмай планіроўкі і трохпралётнай схемай скляпеністых перакрыццяў. Архітэктурнае вырашэнне Пінскай калегіі вытрымана цалкам у стылі барока. Пабудова адрозніваецца асаблівай манументальнасцю за кошт узбуйнення маштабу дэкаратыўнай пластыкі: пілястраў вялікага ордэна,

абагульненага малюнка валют франтонаў на тарцах крылаў. Вежа ў паўднёва-заходнім вуглу ўжо не мела абарончага прызначэння, а з'яўлялася падпорай на паніжаным у бок ракі рэльефе. Адначасова яна ўзбагачала пластыку фасадаў.

Культавая архітэктура з'явілася асноўнай базай для развіцця беларускага барока. З 1600 г. у Заходняй Еўропе пачаўся другі этап Контррэфармацыі. Ад аскетычнай праграмы, выпрацаванай Трыдзенцкім саборам, каталіцызм перайшоў да масавага пераконвання народа мовай вобразаў і пачуццяў. На Беларусі новай хвалі Контррэфармацыі супрацьстаяў пратэстантызм і яшчэ ў большай ступені праваслаўе, што стрымлівала рэалізацыю праграмы каталіцызму. Выпрацоўка новых сродкаў выразнасці манументальнай архітэктуры адбывалася ў атмасферы вострай рэлігійна-палітычнай барацьбы і саперніцтва ў культавым будаўніцтве, што спрыяла стварэнню самабытнай беларускай разнавіднасці барока.

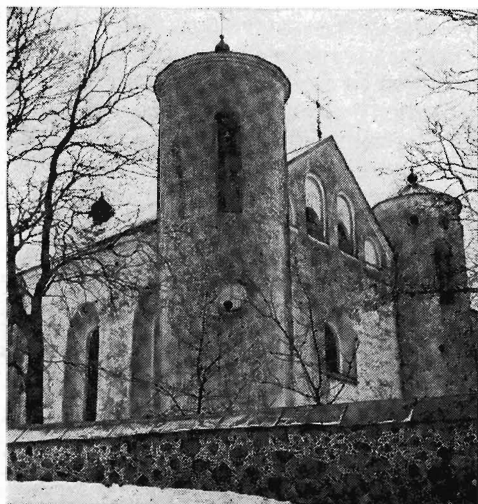
У XV—XVI стст. акрамя шырока вядомых чатырохвежавых цэркваў-крэпасцей у Сынковічах, Мураванцы і Супраслі ўзводзіліся мураваныя культавыя пабудовы з трохчасткавай аб'ёмнай прасторавай структурай. Яна складалася з прамавугольнага ў плане нефа, шматграннай алтарнай апсіды з усходу і бабінца з захаду. Усе часткі звычайна былі аднолькавай вышыні і аб'ядноўваліся агульнай цягай карніза, але мелі самастойныя завяршэнні. Дах апсіды быў больш нізкі, чым нефа, што тлумачылася рознай шырынёй аб'ёмаў. Бабінец завяршаўся высокай масіўнай вежай, якая дамінавала ў кампазіцыі. Вежа складалася з некалькіх ярусаў чацверыкоў і васьмерыкоў, амаль роўных па вышыні і папярочнаму сячэнню. Верхні ярус завяршаўся невысокім шатровым дахам. Па свайму выгляду вежы нагадвалі абарончыя вежы замкаў. Кампазіцыя збудавання нарастала ад апсіды да галоўнага ўваходу.

Тып храма з трохчасткавай структурай быў прынесены на Беларусь у канцы XV ст. каталіцкімі ордэнамі

5. Езуіцкі калегіум у Пінску. 1631—1639. Агульны выгляд

бернардзінцаў і францысканцаў, якія мігрыравалі з поўначы Італіі на ўсход праз Швейцарыю, Аўстрыю, Венгрыю, Славакію і Польшчу. У гэтых краінах культавыя пабудовы адзначанай структуры мелі гатычную канструкцыю і дэкор, на Беларусі яны

6. Касцёл у в. Камаі Пастаўскага р-на Віцебскай вобл. 1603—1606



дапоўніліся рэнесансным дэкорам (касцёлы ў Гнезне, XVI ст.; Клецку, 1450—1550 гг.; Гродна — XV—XVI стст.).

Шырокае распаўсюджанне трохчасткавы тып храма атрымаў у XVI ст. у кальвінскіх зборах. Патрабаванне рэфарматараў зрабіць царкву таннейшай выявілася ў спрашчэнні архітэктурных форм, у стрыманасці дэкаратыўнай пластыкі, дзе відавочны ўплыў мастацкай культуры Адраджэння. Таму ў беларускай архітэктуры гэты тып культавай пабудовы можна класіфікаваць як готыка-рэнесансны (зборы ў Койданаве, Асташыне, Новым Свержані). Яны маюць трохчасткавую структуру з вежай над уваходам. Іх архітэктура вызначаецца кампактнасцю, сабранасцю мас, сувяззю з абарончым дойлідствам. Сцены рэфармацкіх храмаў не ўмацоўваліся контрфорсамі, аконныя і дзвярныя праёмы атрымалі паўцыркульнае завяршэнне. Шырока ўжываліся элементы ордэрнай пластыкі: прафіляваныя карнізы, нішы з паўсферычнымі конхамі і да т. п.

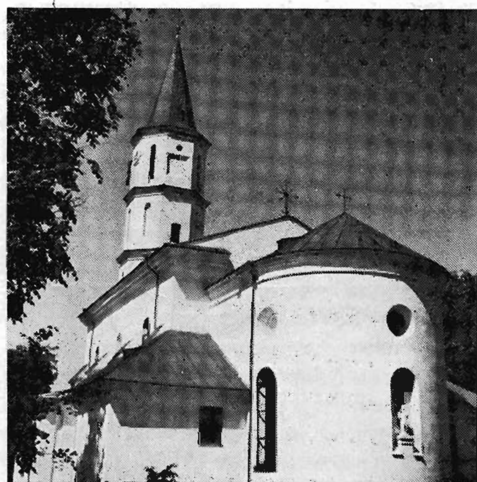
Такім чынам, архітэктура культавых пабудоў XVI ст. з трохчасткавай аб'ёмна-прасторавай структурай характарызуецца спалучэннем розных мастацкіх плыней і мясцовых будаўнічых рыс. У іх кампазіцыі прасочваюцца элементы раманскага і візантыйскага дойлідства: масіўнасць канструкцыі, перавага масы над прасторай, шматгранныя формы алтарных апсід. Як у канструкцыі, так і ў дэкаратыўнай пластыцы і суадносінах паміж прасторай і масай адбываецца паступовы пераход ад готыкі да рэнесансу. Спрошчанасць форм, лаканізм мастацкіх сродкаў адлюстроўваюць нацыянальныя асаблівасці архітэктуры гэтага часу.

Рэмінісцэнцыяй абарончай архітэктуры пачатку XVI ст. з'яўляецца касцёл у Камаях (1603—1606). Ён складаецца з прамавугольнага ў плане нефа, перакрытага крыжовым скляпеннем, і паўавальнай апсіды, да якой з поўначы прымыкае рызніца. У 1778 г. да паўднёвай сцяны нефа быў прыбудаваны прамавугольны ў плане аб'ём капліцы са склепам, што выклікала змяненне структуры. Адметнай рысай касцёла сталі дзве круглыя ў плане вежы, якія фланкіруюць галоўны фасад. Такі выгляд храм набыў, безумоўна, пад уплывам чатырохвежавых цэркваў-крэпасцей XVI ст. Аднак ён стаіць крыху асобна ад абарончых збудаванняў гэтага часу. У ім ужо няма той вытанчанасці прапорцый, падпарадкаванасці асобных частак агульнай кампазіцыі, што было характэрна, напрыклад, для цэркваў у Сынковічах і Мураванцы. Структура касцёла страціла алтарныя вежы, а дзве вежы галоўнага фасада ператварыліся ў дамінуючыя

элементы. Дэкор шчыта галоўнага фасада зведзены да некалькіх ніш з паўцыркульным завяршэннем. Кампазіцыя з блізкай да цэнтрычнай ператварылася ў франтальную, у чым нельга не заўважыць элементаў ранняга барока.

У пачатку XVII ст. працягвалася будаўніцтва храмаў готыка-рэнесанснага тыпу з трохчасткавай структурай. Касцёл кармелітаў у Ружанах пачаў будавацца ў 1617 г. У 1768—1787 гг. да яго былі прыбудаваны бакавыя капліцы. Пластычныя характарыстыкі помніка зменены больш познімі перабудовамі — 1850 і 1891 гг. Па аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі гэта аднанефавая базіліка з паўкруглай апсідай, больш нізкай за асноўны аб'ём і накрытай асобным

7. Касцёл кармелітаў у г. п. Ружаны Пружанскага р-на Брэсцкай вобл. Пасля 1617 г.



дахам. Прамавугольны ў плане бабінец завершаны трох'яруснай васьміграннай вежай, сцены ўмацаваны контрфорсамі.

Структура касцёла бернардзінцаў у Слоніме (1645—1671) аналагічная ружанскаму. Адрозненне — у роўнасці апсіды і нефа па вышыні, таму іх дахі маюць агульны вільчак, што падкрэслівае базілікавы характар кампазіцыі. Высокі квадратны ў плане аб'ём завершаны двух'яруснай васьміграннай вежай. Пры даследаванні помніка выяўлены замураваныя байніцы ў верхняй частцы адной з падоўжных сцен нефа, што сведчыць аб абарончым прызначэнні храма.

Характэрна, што ў абодвух помніках верхнія ярусы веж не памяншаюцца ў сячэнні, а сцены ўмацаваны контрфорсамі, і гэта звязвае іх з готыкай. Апсіды прэзбітэрыяў не шматгранныя, а пластычныя паўкруглыя, што тлумачыцца ўжо ўздзеяннем архітэктуры барока. Нягледзячы на пэўныя змены ў кампазіцыі, будаўніцтва храмаў такога тыпу ў першай палове XVII ст. скарацілася, паколькі не зусім адпавядала эстэтычным канцэпцыям новага стылю.

Станаўленне архітэктурнай разнавіднасці барока ў Беларусі на ранняй стадыі вызначалася інтэнсіўнымі пошукамі ў галіне аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, выпрацоўкай спецыфічнага тыпу храма, які сінтэзаваў мастацкія прынцыпы новага стылю і традыцыі мясцовага дойлідства.

На мяжы XVI і XVII стст. культавыя збудаванні яшчэ вызначаліся стылявой рознахарактарнасцю, перавагай форм таго ці іншага архітэктурнага стылю. Цікавы сплаў рознастылявых элементаў уяўляе Мікалаеўскі касцёл у Міры (1599—1605). У беларускай архітэктуры гэта другая пасля нясвіжскага касцёла езуітаў трохнефавая базіліка з трансептам. Відавочна, што аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя пабудовы абумоўлена ўздзеяннем архітэктуры італьянскага барока. Але трансепт у мірскім помніку кампазіцыйна ўжо падпарадкаваны асноўнаму нефу. Разам з тым мірскі касцёл мае надзвычай самабытнае вырашэнне га-

лоўнага фасада. Цэнтральны неф завяршае масіўная шмат'ярусная готыка-рэнесансная вежа. З двух бакоў да яе прымыкаюць невялікія круглыя бакавыя вежы з вітымі ўсходамі, якія кампазіцыйна завяршаюць бакавыя нефы. Такое вырашэнне галоўнага фасада было ўжо выкарыстана раней у готыка-рэнесансным аднанефавым фарным касцёле ў Гродна (1579—1586), але ў Міры яно ўпершыню ўзбагацілася трохнефавай базілікавай структурай. Падобныя пошукі ў галіне кампазіцыі характэрны і для кальвінскага збора ў Смаргоні, дзе тры вежы на галоўным фасадзе спалучаліся з рэнесансным цэнтрычным асноўным аб'ёмам.

Для культавых пабудоў італьянскага барока характэрны бязвежавы галоўны фасад, дзе канцэнтраваліся асноўныя сродкі выразнасці. Такі фасад меў касцёл езуітаў у Нясвіжы. У першай чвэрці XVII ст. на Беларусі будуецца шэраг трохнефавых базілік з бязвежавымі фасадамі, аднак у адрозненне ад нясвіжскага касцёла яны не мелі трансептаў. Найбольш ранні помнік гэтага тыпу ў беларускай архітэктуры — касцёл бернардзінцаў у Гродна (канец XVI—XVIII ст.). У яго архітэктуры адлюстраваліся некалькі перыядаў будавання храма. Найбольш старажытная алтарная частка — паўкруглая апсіда прэзбітэрыя з выцягнутым вімам і стральчатымі праёмамі. Яна больш нізкая за саму базіліку і аддзелена ад яе готыка-рэнесансным шчытом. Сцены прэзбітэрыя ўмацаваны ступеньчатымі контрфорсамі, базілікі — контрфорсамі пастаяннага сячэння. Сцяна галоўнага фасада мае багаты ордэрны дэкор у выглядзе пілястраў, прафіляваных антаблементаў, ніш-табернакляў і інш. Такое вырашэнне галоўнага бязвежавага фасада характэрна для ранняга барока. Цікава, што вось сіметрыі фасада ссунута адносна падоўжнай плоскасці сіметрыі ўсяго збудавання. Гэта тлумачыцца імкненнем кампазіцыйна ўраўнаважыць базіліку, вертыкаль вежы-званіцы і кляштарны будынак. Тут выяўляецца адна з важнейшых рыс архітэктуры барока, калі сцяна галоўнага фасада трактуецца як самастойны элемент, своеасаблівая шырма ўсяго будынка храма.

Бязвежавы фасад меў таксама касцёл дамініканцаў у Мінску, будаўніцтва якога пачалося ў 1605 г. Фасад чляніўся пілястрамі на тры часткі, што падкрэслівала трохнефавую структуру будынка. Прамавугольная ў плане апсіда была паніжана адносна цэнтральнага нефа.

Касцёл францысканцаў у Гальшанах, закладзены ў 1618 г., мае прамавугольны цэнтральны неф, які вышэй, шырэй і даўжэй за бакавыя. Яго тарцы з боку галоўнага фасада і над алтаром завяршаюцца двух'яруснымі барочнымі шчытамі.

Цэнтральны неф касцёла дамініканцаў у Навагрудку, узведзенага ў 1617—1624 гг., завяршаецца ўжо паўкруглым прэзбітэрыем.

Усе названыя помнікі маюць бязвежавыя фасады з плоскасным ордэрным дэкорам. У вырашэнні іх алтарных частак назіраецца тэндэнцыя да аднаапсіднасці, прычым апсіда паступова набывае больш пластычныя плаўныя формы. Гэта тэндэнцыя прывяла пазней да фарміравання паўкруглага апсіднага завяршэння цэнтральнага нефа. Будаўніцтва бязвежавых базілікавых храмаў працягвалася амаль да сярэдзіны і нават другой паловы XVII ст.: касцёлы францысканцаў у Гродна (1635) і бернардзінцаў у Друі (1643). Аднак ужо ў другой чвэрці XVII ст. пашыраецца будаўніцтва храмаў з двухвежавым галоўным фасадам. Гэты тып становіцца найбольш характэрным для архітэктуры беларускага барока, а своеасаблівае вырашэнне галоўнага фасада з дзвюма вежамі па баках — адной з яго галоўных адметнасцей.

Трэба адзначыць, што вежы як вертыкальныя дамінанты ў кампазіцыі культавых пабудоў краін Цэнтральнай і Паўночнай Еўропы былі характэрны для многіх стыляў: раманскага, готыкі, барока. У эпоху сталага барока дзве вежы на галоўным фасадзе мелі храмы Венгрыі, Славакіі, Польшчы. Аднак лічыць двухвежавасць беларускіх храмаў запазычаннем нельга. У манументальнай архітэктуры Беларусі вежы з'явіліся адначасова, а некаторыя іх элементы раней, чым у суседніх народаў. Да таго ж яны вызначаюцца своеасаблівасцю. Вытокі барочнай двухвежавасці беларускіх храмаў узыходзяць да абарончых збудаванняў беларускай готыкі.

У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі абарончых храмаў баявыя вежы мелі самастойнае значэнне. Яны размяшчаліся па вуглах асноўнага аб'ёму і надавалі яму статычнасць, не вызначаючы пры гэтым кампазіцыю фасада, а толькі дапаўняючы яго. У архітэктурных помніках барока вежы з боку алтара зніклі, а на галоўным фасадзе захаваліся, бо падтрымлівалі ўласцівую новаму стылю дынаміку архітэктурных мас, пры якой вертыкалі веж з'яўляліся завяршальнымі элементамі. Яны акцэнтавалі ўвагу гледача на галоўным фасадзе. Паступова сфарміраваўся двухвежавы фасад як самастойны трохмерны аб'ём, які засланяе агульную кампазіцыю збудавання. Фасад-шырма, фасад-куліса — адзін з асноўных мастацкіх прынцыпаў архітэктуры барока. Вежы сталі неад'емнай часткай структуры фасада і вызначылі яго аб'ёмна-прасторавыя суадносіны.

Фарміраванне двухвежавых фасадаў адбывалася адначасова ў культавых пабудовах розных аб'ёмна-прасторавых кампазіцый: аднанефавых, трохнефавых, бяскупальных і крыжова-купальных базіліках. Генетыка двухвежавых фасадаў выяўляецца ў характары іх члянення на тры або пяць частак. Трохчасткавы падзел сведчыць пра іх мясцовае паходжанне, пяцічасткавы збліжае іх з помнікамі італьянскага барока.

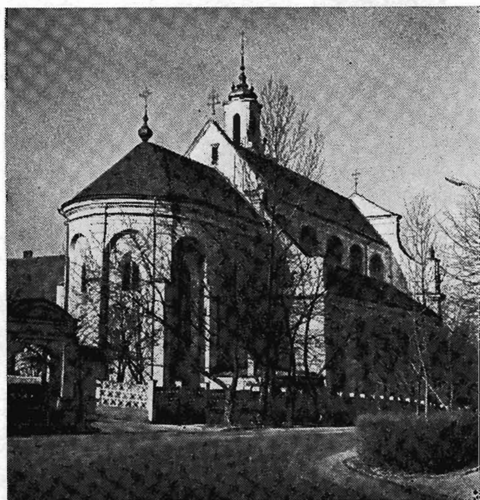
8. Фарны касцёл у Гродна. 1579—1586

Касцёл у Дзятлаве (1624—1646) — аднанефавы будынак з апсідай, роўнай па вышыні прэзбітэрыю. Аб'ёмы накрыты дахамі з агульным вільчаком, сцены ўмацаваны контрфорсамі. Галоўны фасад амаль плоскі, толькі сярэдняя частка нязначна выступае наперад, з'яўляючыся своеасаблівым рудыментам вежы над уваходам готыка-рэнесансных храмаў. Бакавыя часткі фасада завяршаюцца дзвюма вежамі, якія першапачаткова мелі толькі адзін ярус над узроўнем карніза і былі накрыты невысокімі шатрамі. У 1751 г. архітэктарам А. Асікевічам узведзены шмат'ярусныя вежы галоўнага фасада ў стылі позняга беларускага барока.

По агульнай кампазіцыі касцёл брыгітак у Гродна (1642—1651) на-

гадвае папярэдні помнік. Аднак у ім паўкруглая апсіда прэзбітэрыя зліваецца з нефам у адзіны аб'ём і ператвараецца такім чынам у апсіднае завяршэнне нефа, узмацняючы

9. Касцёл бернардзінцаў у Гродна. Канец XVI — 1-я пал. XVII ст.



накіраванасць кампазіцыі. Галоўны фасад вырашаны ў выглядзе вузкага двухвежавага аб'ёму, шырыня якога вызначаецца шырынёй веж. У адрозненне ад гатычнага члянення фасадаў на тры часткі тут назіраецца пяцічасткавая рытмічная групоўка элементаў, уласцівая стылю барока (вежы, цэнтральнае і прамежкавыя палі). Вежы з'яўляюцца актыўнымі кампанентамі ў агульнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі збудавання. Яны маюць усяго адзін ярус і не ўзвышаюцца над франтонам. Асаблівасць збудавання яшчэ і ў тым, што яго сцены раскрапаваны ўжо не контрфорсамі, а плоскімі ордэрнымі пілястрамі.

Двухвежавае вырашэнне фасадаў найбольш арганічна адпавядала трохнефавым будынкам. У касцёле дамініканцаў у Стоўбцах (1621—1640, не захаваўся) фасад быў вырашаны ў выглядзе аб'ёмнай пласціны, шырыня якой вызначалася шырынёй веж, і падзелены на два ярусы цягай карніза бакавых нефаў. Больш масіўная верхняя частка ўключала чацверыковыя вежы, якія не дзяліліся на ярусы і мелі пастаяннае сячэнне. Гэта надавала ім манументальнасць і суровасць.

У ранніх пабудовах першае гарызантальнае чляненне фасада ў трохнефавых базіліках рабілася на ўзроўні карніза бакавых нефаў. Пазней гарызантальныя цягі з'явіліся і на ўзроўні карніза цэнтральнага нефа. У сувязі з гэтым узнікла ідэя ярусбай пабудовы веж з паступовым памяншэннем іх па вышыні, якая атрымала развіццё ў перыяд сталага і позняга барока.

Этапы станаўлення гэтага прыёму можна прасачыць у вырашэнні двухвежавых фасадаў Петрапаўлаўскай царквы і касцёла бернардзінак у Мінску. Па аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі Петрапаўлаўская царква (будаўніцтва пачата каля 1629 г.) — трохнефавая базіліка з больш нізкай гранёнай алтарнай апсідай. Двухвежавая пласціна галоўнага фасада падзяляецца карнізамі на вышыні перакрыцця бакавых і цэнтральных нефаў. Вышэй верхняга карніза вежы маюць толькі адзін ярус. У касцёле бернардзінак (1633—1642) апсіда прэзбітэрыя таксама гранёная, але па вышыні роўная цэнтральнаму нефу. Аб'ёмны галоўны фасад падзелены гарызантальнай цягай на вышыні сярэдняга нефа, вышэй якога ён завершаны дзвюма шмат'яруснымі вежамі, часткова перабудаванымі ў XVIII ст. Ярусы веж паступова змяншаюцца, што надае ім стройнасць і лёгкасць. Статыка масіўнай базы спалучаецца з энергічнай дынамікай завяршэння, гатычны вертыкалізм — з барочнай напружанасцю форм.

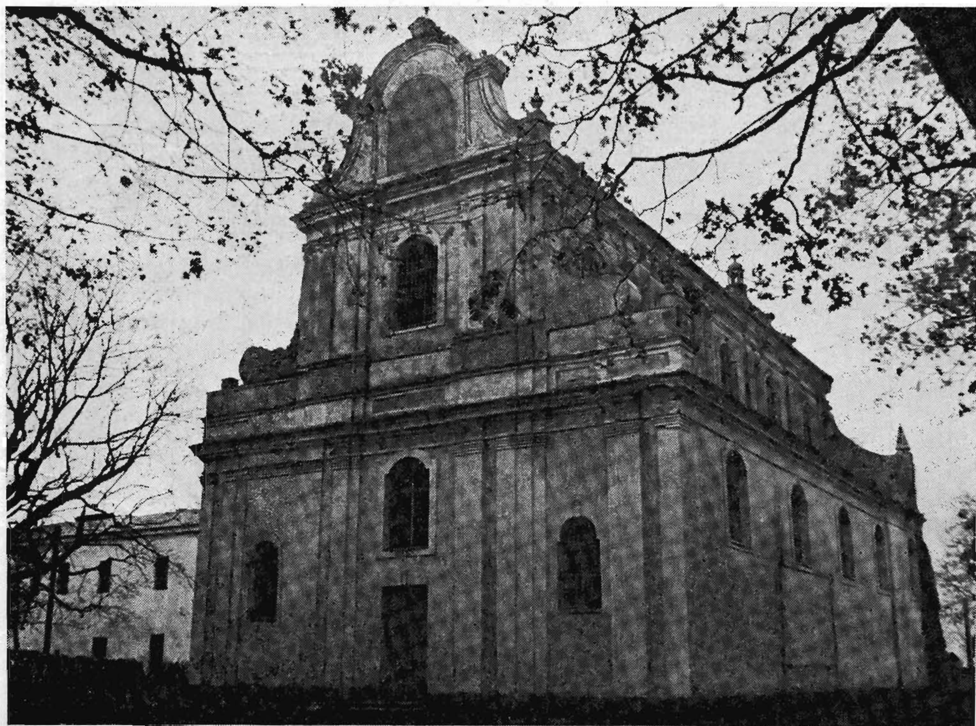
Двухвежавы фасад арганічна ўвайшоў і ў структуру трохнефавай крыжова-купальнай базілікі. Помні-

кі гэтага тыпу першай паловы XVII ст. адрозніваюцца ад касцёла езуітаў у Нясвіжы перш за ўсё двухвежавым вырашэннем галоўнага фасада. Найбольш ранні з іх Успенскі сабор уніяцкага манастыра ў Жыровічах (1613—1650), адбудаваны пасля пажару каля 1667 г. Першапачаткова ён уяўляў сабой шасціступовую крыжова-купальную базіліку з двухвежавым галоўным фасадам і ступеньчатай алтарнай апсідай. У першай палове XIX ст. вежы былі разабраны, зменены купал, з'явіўся класіцыстычны дэкор.

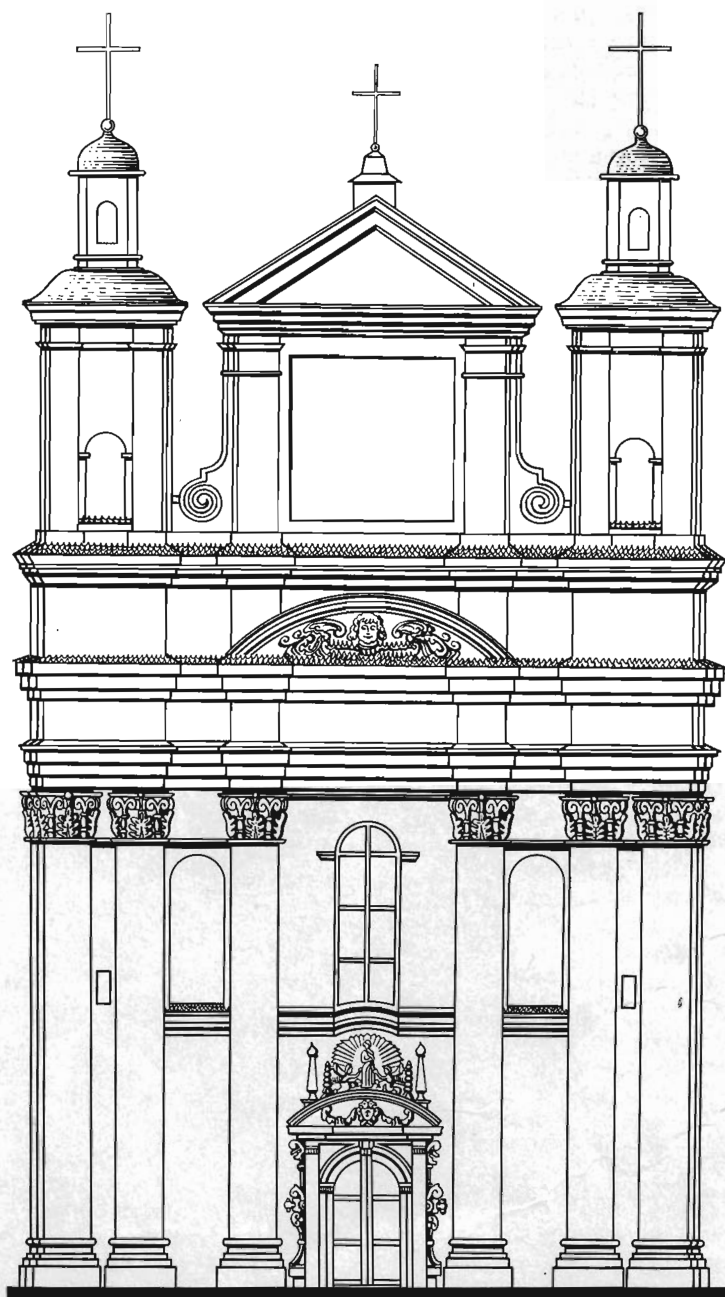
Праваслаўны Богаяўленскі сабор у Магілёве (1633—1636), разбураны нямецка-фашысцкімі захопнікамі ў час Вялікай Айчыннай вайны, таксама ўяўляў двухвежавую крыжова-купальную базіліку з развітай углыб кампазіцыяй інтэр'ера. Храм меў традыцыйныя для старажытнарускага дойлідства тры апсіды, але бакавыя былі невялікія і кампазіцыйна падпарадкоўваліся галоўнай, якая замыкала сярэдні неф. Характэрна, што двухвежавая пласціна фасада прылягала толькі да тарца цэнтральнага нефа і вежы ніяк не былі звязаны з бакавымі нефамі. У такой трактоўцы фасада можна адзначыць уплыў барока, у той час як у агульным пластычным вырашэнні яшчэ захоўваліся рысы рэнесансу. Фасад не меў вертыкальных чляненняў, таму вежы не з'яўляліся лагічным завяршэннем яго бакавых частак. Чыста дэкаратыўная роля веж і франтона яшчэ больш падкрэслівала кампазіцыйную самастойнасць фасада.

Адно з самых буйных культавых збудаванняў тыпу трохнефавай крыжова-купальнай базілікі — касцёл езуітаў у Гродна (1647—1663). Аб'ёмная пласціна двухвежавага галоў-

10. Касцёл францысканцаў у в. Гальшаны Ашмянскага р-на Гродзенскай вобл. 1618



11. Касцёл брыгітак у Гродна. Галоўны фасад. 1642—1651. Рэканструкцыя



нага фасада падзелена двума развітымі паясамі антаблементаў на ўзроўні карнізаў бакавых і цэнтральнага нефаў. Акрамя гарызантальных цяг, фасад мае выразнае чляненне па вертыкалі на пяць частак. Бакавыя палі першапачаткова завяршаліся невялікімі чацверыкамі з барочнымі купалкамі, а цэнтральнае — такім жа па вышыні франтонам. Прамежкавыя палі невялікія, сціснутыя ўпершыню ўжытымі ў беларускай мураванай архітэктуры падвойнымі пілястрамі. Пры ўсёй лаканічнасці выразных сродкаў спалучэнне шматлікіх вертыкальных і гарызантальных элементаў стварала ўражанне напружанасці і экспрэсіі.

Акрамя фарміравання двухвежавых фасадаў у перыяд ранняга барока ў аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі культавых збудаванняў адбыліся і іншыя змены. Асобная алтарная апсіда трансфармавалася ў паўцыркульнае завяршэнне цэнтральнага нефа, што садзейнічала стварэнню глыбінна-прасторавай кампазіцыі інтэр'ера і дынамікі аб'ёмаў у вонкавай структуры.

Манументальныя культавыя збудаванні на Беларусі звычайна размяшчаліся сярод нізкай драўлянай забудовы і ажыўлялі панараму гарадоў і мястэчак. Стварэнне маляўнічага сілуэта, выразнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, дэталёвая апрацоўка ўсіх фасадаў — спецыфічныя рысы архітэктуры беларускага барока. Сілуэт барочных помнікаў фарміраваўся за кошт высокіх выцягнутых дахаў, нарастання дынамікі кампазіцыі да завершанага вежамі галоўнага фасада.

Цікавай з'явай архітэктурнай спадчыны Беларусі першай паловы XVII ст. з'яўляюцца мураваныя сінагогі, вырашэнне якіх цалкам залежала ад форм мясцовага свецкага і культавага будаўніцтва таго часу. Першыя збудаванні такога тыпу былі ўзведзены ў Брэсце (1568), Вільні (1573), Гродна (1578).

У другой палове XVI ст. найбольш пашыраным тыпам сінагогі быў рэнесансны прамавугольны ў плане зальны аб'ём, перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі і ляпным геаметрычным дэкорам. Размяшчэнне кафедры ўнутры памяшкання было адвольным. У пачатку XVII ст. з'яўляецца новы цэнтрычны тып дзевяціпольных сінагог, у якім спалучаліся рысы рэнесансу і барока. У дзевяціпольных сінагогах кафедра была канструктыўна і кампазіцыйна звязана са структурай інтэр'ера. У цэнтры квадратнай залы размяшчаліся чатыры слупы, якія падтрымлівалі скляпенні з роўнымі пралётамі. Перакрыццё над цэнтральным полем, дзе размяшчалася кафедра, было звычайна ніжэй за іншыя. Прастора над ім выкарыстоўвалася як ліхтарня, у якой рабіліся свяцільнікі.

Адна з найбольш ранніх сінагог такога тыпу — абарончая сінагога ў Старым Быхаве, збудаваная ў пачатку XVII ст. Яе сцены завяршаліся дэкаратыўным атыкам, які закрываў абарончае памяшканне на гарышчы, куды вяла круглая баявая вежа з вітымі ўсходамі. Падобнае архітэктурнае вырашэнне мелі сінагогі ў Пінску (1640) і Навагрудку (1642), у якіх пераважалі формы рэнесансу.

Сінагога ў Слоніме (1642) набліжаецца да сучаснага ёй хрысціянскага культавага дойлідства Беларусі перыяду ранняга барока. Яе бязвежавы фасад завершаны барочным франтонам пластычнага крывалінейнага абрысу. Двухсхільны дах асноўнага аб'ёму і аднасхільныя дахі бакавых прыбудоў надаюць выгляд базілікі. Статычнасць усіх фасадаў, характэрная для рэнесансных сінагог, змянілася на галоўным фасадзе дынамічнай сіметрыяй барока. Скляпенне над ліхтарняй у інтэр'еры аздоблена стукавым раслінным арнаментам з высокім рэльефам лепкі.

У мастацкім вырашэнні вобраза раннебарочных збудаванняў адбылі-

ся значныя змены. Замест дэкаратыўных элементаў готыкі (плоскія нішы разнастайных форм) з'явіліся плоскія пілястры, прафіляваныя гарызантальныя цягі, табернаклі, валюты, плоскія філёнгавыя нішы ў інтэрвалах паміж пілястрамі. Напружанасць мастацкага вобраза ўзнікала з-за шчыльнай кампаноўкі ўсіх элементаў, празмерна сціснутых на адведзенай ім плоскасці. Характэрная для барока калізія вертыкальнай дынамікі і важкасці матэрыі знаходзіла выяўленне ў сутыкненні мноства вертыкальных і гарызантальных чляненняў. На працягу першай паловы XVII ст. асноўным вертыкальным элементам з'яўляліся адзінкавыя пілястры, якія іншы раз падвойваліся і раскрапоўвалі фрыз (касцёл езуітаў у Гродна).

У інтэр'ерах раннебарочных пабудоў рабіліся яшчэ гатычныя скляпенні, аднак характар іх апрацоўкі стаў іншым. У рэнесансных пабудовах ляпныя рэбры на скляпеннях утваралі складаны геаметрычны малюнак. У першай палове XVII ст. дэкор скляпенняў захаваў лінеарны характар, але перастаў быць геаметрычным. На скляпеннях касцёлаў Друі, Слуцка, Стоўбцаў, Вішнева, Глыбокага, сінагог Пінска і Навагрудка псеўдаканструкцыйныя ляпныя кесоны ў выглядзе квадратных, круглых і паліганальных рам утваралі свабодныя дэкаратыўныя кампазіцыі.

Асаблівай складанасцю, глыбокай прафіліроўкай вызначаўся малюнак дэкору на скляпеннях касцёла дамініканцаў у Стоўбцах. Яны былі аздоблены ляпнымі кампазіцыямі з жывапісам і завершаны ілюзорным плафонам у цэнтры. Скляпенні бернардзінскага касцёла ў Друі мелі аналагічны дэкор, які вызначаўся вытанчанасцю прапорцый і дасканаласцю форм.

Значная частка культавых будынкаў узводзілася з дрэва. На жаль, пераважная большасць з іх не захавалася. Аднак нават на падставе гістарычных дакументаў можна ў пэўнай ступені аднавіць агульныя рысы развіцця культавага драўлянага дойлідства Беларусі першай паловы XVII ст.

На малюнку Мейерберга XVII ст. паказана царква ў Дуброўне, зрубленая з бярвенняў у тэхніцы чацверыковага зруба-клеці. Яе высокі аб'ём, відаць, меў падклець, пра што сведчыць наяўнасць узвышанага ганка, на які вяла адкрытая лесвіца ўздоўж бакавой сцяны будынка. Увесь аб'ём накрыты двухсхільным дахам з драніцы. Па перыметру царкву ў верхняй частцы апярэзваў прычолак. Тарцовыя фасады мелі шчыты, якія непасрэдна працягвалі плоскасці сцен зруба. Шчыты былі зроблены з бярвенняў і ўяўлялі сабой звычайныя для народнага дойлідства Беларусі «закоты», куды закладваліся «свалокі» — падоўжныя жэрдкі перакрыцця. Можна меркаваць, што інтэр'ер будынка завяршаўся скляпеністай столлю. Над цэнтральнай часткай вільчака двухсхільнага даху ўзвышаўся масіўны цыбулепадобны «купал» на высокай «шыі», увенчаны праваслаўным крыжам. Перад царквой знаходзілася каркасная званіца. Яе канструкцыю складалі чатыры слупы, звязаныя перакладзінамі і ўмацаваныя ў верхняй частцы падкосамі, якія неслі двухсхільны дах, пакрыты драніцай.

Царква ў Дуброўне мела ўсе адзнакі так званага клецевага тыпу культавых пабудоў. Такі тып асабліва шырока распаўсюдзіўся ў рускім дойлідстве на раннім этапе яго развіцця. Да ліку клецевых можна аднесці Сімяонаўскую і Міхайлаўскую цэркві ў Віцебску, адлюстраваныя на «Чарцяжы» 1664 г. Першая з іх згадваецца ў інвентары 1618 г. і, відаць, збудавана не пазней пачатку XVII ст., другая — паміж 1618 г. і сярэдзінай XVII ст.

Абедзве мелі прамавугольныя зрубы нефа і алтара. Алтарныя зрубы

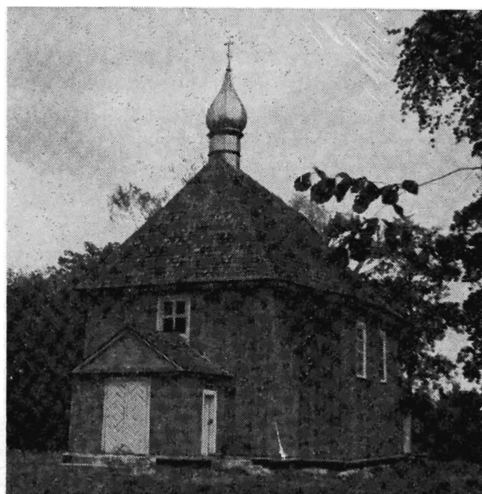
больш вузкія і нізкія за нефы. Аб'ёмы завяршаліся двухсхільнымі самастойнымі дахамі, верагодна, з драніцы на «свалоках». Цэнтр вільчака нефа ўвенчваў купалок на гранёным барабане (Сімяонаўская царква) ці чацверыковая вежка з шатровым завяршэннем (Міхайлаўская). У адрозненне ад дубровенскай віцебскія цэрквы не мелі падклецей, а галоўны ўваход рабіўся не ў падоўжнай, а ў тарцовай сцяне, дзе быў невысокі ганак з балюстрадай. Бярвенні тарцовых сцен у верхняй частцы паступова падаўжаліся і ўтваралі такім чынам «павалы», што давала магчымасць зрабіць вялікі вынас даху. Кожны са зрубаў у сярэдзіне бакавой сцяны праразаўся прамавугольным аконным праёмам.

Храмамі падоўжна-восевай кампазіцыі з'яўляюцца палескія цэрквы ў Збірагах і Здзітаве. Царква ў Збірагах Брэсцкага раёна (1610) складаецца з трох прамавугольных у плане зрубаў алтара, нефа і бабінца. Неф і бабінец маюць аднолькавую шырыню карпусоў і злучаюцца такім чынам у адзіны маналітны аб'ём, які працягваюць сакрысціі пры вузкім алтары. Агульны план збудавання прамавугольны.

У наш час царква знадворку ашалявана дошкамі з вертыкальнымі нашчыльнікамі. Бабінец і неф аб'яднаны агульным вальмавым пакрыццём, усходнюю частку якога ўвенчвае цыбулепадобны купалок. Дах над алтарнай часткай асобны. У сярэдзіне XVII ст. гэты будынак меў крыху іншы выгляд: кожны аб'ём завяршаўся самастойным дахам, у выніку чаго ствараласяя жывапісная кампазіцыя зрубаў і вярхоў [16].

Класічным прыкладам трохзрубнага храма падоўжна-восевай кампазіцыі з'яўляецца царква Мікіты ў в. Здзітава (Жабінкаўскі р-н), збудаваная ў пачатку XVI ст. [17] Яна размешчана ў маляўнічай мясцовасці, сярод магутных векавых дубоў непадалёк ад р. Мухавец. Раўнінны ландшафт наваколля, безумоўна, паўплываў на яе кампазіцыю, пазбаўленую дамінуючых вертыкальных элементаў. Будынак уключае

12. Царква Мікіты ў в. Здзітава Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. Канец XVI ст.



тры прамавугольныя ў плане зрубы і завершаны агульным вальмавым дахам, які не паўтарае малюнак плана, а злучае вуглы зрубаў, утвараючы значныя трохвугольныя застрэшкі. Агульная вышыня храма вызначаецца палавінай дыяганалі прамавугольніка, у які ўпісаны яго план (адносіны зруба і даху па вышыні 1 : 1). У адрозненне ад царквы ў Збірагах асаблівасці здзітаўскай царквы ў выразнай выяўленчай трохзрубнай структуры — кожнае з памяшканняў вылучана ў самастойны аб'ём. Больш шырокі неф утварае папярочную

[16] ЦДГА ЛітССР, ф. 634, воп. 1, спр. 50, л. 23.

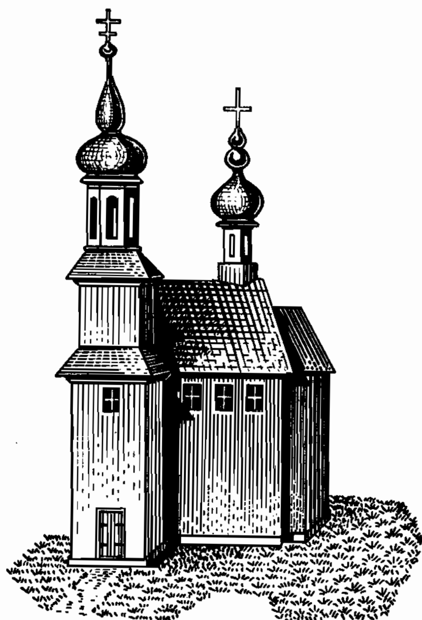
[17] Археологический сборник документов... Вильна, 1871. Т. 6. С. 307—311.

вось кампазіцыі будынка, якая ў сувязі з паменшанай даўжынёй бабінца размяшчаецца не ў геаметрычным цэнтры храма, а ссоўваецца да галоўнага ўваходу. Гэта надае збудаванню рысы дынамічнай асіметрыі. Дах, які плаўна абкружае ўвесь будынак, абагульняе ўсе аб'ёмы ў суцэльную маналітную кампазіцыю. Рысы архітэктуры здзітаўскай царквы характэрныя для заходнепалескай школы дойлідства XVII — XIX стст.

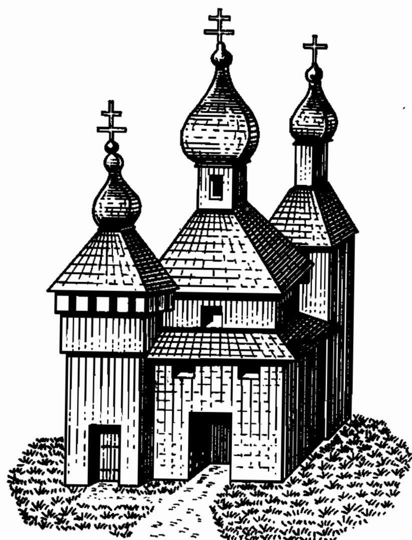
Значныя змены ў кампазіцыі драўляных цэркваў адбываюцца пад уплывам архітэктуры барока, што яскрава выявілася ў пабудовах віцебскай школы дойлідства. Васкрасенская царква ў Віцебску — прыклад традыцыйнага тыпу трохзрубнага храма падоўжна-восевай кампазіцыі. Аднак у адрозненне ад Сімяонаўскай і Міхайлаўскай цэркваў яе аб'ёмы выцягнуты ўверх, вокны перамясціліся ў верхнюю частку, алтарны зруб (відаць, пад уплывам апсід мураваных храмаў) атрымаўграненне, а над бабінцам надбудавана двух'ярусная званіца тыпу «васьмярык на чацверыку», увянчаная складаным па форме купалам. У выніку гэтага ўтваралася асіметрычная кампазіцыя з нарастаннем мас ад алтара да бабінца. Каб крыху яе ўраўнаважыць, дойлід размясціў купал над нефам не ў яго цэнтры, а ссунуў на ўсход, да алтара.

Ва Увядзенскай і Спаса-Праабражэнскай цэрквах дахі над нефам і алтаром ператварыліся ў самастойныя па архітэктурнаму вырашэнню вярхі: аднаярусны ў алтарнай частцы і двух'ярусны над нефам. У выніку цэнтральныя аб'ёмы будынкаў атрымалі трох'ярусную кампазіцыю. Цікава, што званіцы, якія знаходзіліся перад нефамі храмаў, ссунуты ў бок адносна падоўжных восей збудаванняў. Гэта з'явілася вынікам трактоўкі кожнага з аб'ёмаў як самастойнай высокай яруснай вежы,

14. Праабражэнская царква ў Віцебску. Рыс. паводле «Чарцяжа месца Віцебск» 1664 г.



13. Увядзенская царква ў Віцебску. Рыс. паводле «Чарцяжа месца Віцебск» 1664 г.



якая павінна была раскрывацца ў розных ракурсах і перспектывах. Таму, відаць, дойлід свядома парушыў сіметрычную пабудову кампазіцыі і максімальна ўзмацніў дынаміку асіметрыі. Такія прыёмы захаваліся ў другой палове XVII—XVIII ст. у помніках віцебскай школы.

На «Чарцяжы» Віцебска 1664 г. адлюстраваны яшчэ адзін цікавы драўляны культавы ансамбль — Аляксееўскі манастыр у Ніжнім замку, абнесены парканам з гарызантальна ўкладзеных бярвенняў, так званым «замётам у шулы». У межах паркана стаяў доўгі аднапавярховы з двухсхільным дахам манастырскі будынак, які меў уваходы з падвор'я і вуліцы. Акрамя яго ў манастыры размяшчалася яшчэ некалькі больш дробных жылых і гаспадарчых пабудоў і каркасная званіца на чатырох слупах пад шатровым дахам. Уваход у манастыр быў арганізаваны праз браму — чацверыковую пабудову, завершаную складаным дахам тыпу «рубленай бочкі». У цэнтры падвор'я стаяла царква, якую ў 1640 г. перараблялі пад касцёл, аднак у 1654 г. яна зноў стала праваслаўнай манастырскай. Уяўляючы сабой тып храма падоўжнавосевай кампазіцыі, царква мела свае арыгінальныя рысы: адна з веж трох'ярусной кампазіцыі фланкіравала галоўны ўваход, астатнія дзве вежы, завершаныя шатрамі з купаламі на высокіх «шыях», прыбудаваны з бакоў да алтарнай часткі. Паходжанне такога тыпу кампазіцыі нельга растлумачыць толькі ўплывам абарончай архітэктуры. Тут выявілася барочная тэндэнцыя да ўскладнення кампазіцыі, увядзення кантрастуючых элементаў і дэталей, узмацнення дынамічнай асіметрыі.

15. Аляксееўскі манастыр у Віцебску. Рыс. паводле «Чарцяжа месца Віцебск» 1664 г.

З уздзеяннем архітэктуры рэнесансу звязана з'яўленне ў XVI— першай палове XVII ст. крыжовакупальных драўляных цэркваў. Помнікам такога тыпу з'яўляецца Спаса-Праабражэнская царква ў в. Порплішча Докшыцкага раёна, узведзеная з брусоў у 1627 г. У XIX ст. да яе з захаду далучылі трох'ярусную шатровую званіцу, што ў значнай ступені змяніла першапачатковую задуму.

Старажытная частка храма ўяўляе сабой роўнабаковы крыж, утвораны чатырма прамавугольнымі ў плане зрубамі. Кожны зруб завершаны двухсхільным дахам з трохвугольным франтонам. Цікава адзначыць, што імкненне да сіметрыі кампазіцыі прымусіла дойліда захаваць такі ж франтон і на алтарным фасадзе, хоць алтарны зруб гранёны. Таму двухсхільны дах разам з франтонам навісае над зрэзанымі гранямі вугла чацверыка, мае трохвугольныя застрэшкі. Завяршае кампазіцыю помніка масіўны васьміграны светлавы барабан з купальным пакрыццём, што ўзвышаецца над сяродкрыжжам будынка.

Першая палова XVII ст. з'явілася надзвычай важным перыядам у гісторыі беларускай архітэктуры. Усяго за паўстагоддзя ў ёй адбыліся якасныя змены, якія зрабілі пэўны паварот ад сярэдневяковай архітэктуры да архітэктуры новага часу.

У горадабудаўніцтве ўжываліся

новыя фартыфікацыйныя сістэмы, адбываўся паступовы пераход ад старажытнай радыяльна-кальцавой планіроўкі да рэгулярнай з разбіўкай тэрыторыі горада на прамавугольныя кварталы; узрасла роля ансамбляў забудовы гандлёвых плошчаў.

У манументальнай мураванай архітэктуры склалася архітэктурна-мастацкая сістэма беларускага барока. Яго ранні перыяд характарызуецца ўзаемадзеяннем запазычаных

16. Праабражэнская царква ў в. Порплішча Докшыцкага р-на Віцебскай вобл. 1624

форм італьянскага барока і традыцыйных форм беларускага дойлідства, якое напачатку XVII ст. адыгрывала ў значнай ступені абарончую ролю. Працягваліся і набылі новае развіццё тэндэнцыі арганічнага сінтэзу заходніх і ўсходніх архітэктурна-мастацкіх прыёмаў. Адбывалася паступовая эвалюцыя аб'ёмна-прасторавых кампазіцый збудаванняў, іх мастацкага вырашэння, аздаблення фасадаў і інтэр'ераў. Усе гэтыя кампаненты будаўнічага мастацтва паступова набывалі яркі нацыянальны характар.

Народныя будаўнікі стваралі арыгінальныя творы драўлянага дойлідства, якое развівалася не толькі на базе традыцыйнага будаўнічага майстэрства, але і творча перапрацоўвала прагрэсіўныя дасягненні архітэктуры рэнесансу і барока. У раннебарочных помніках драўлянага дойлідства склаліся дынамічныя ярусныя кампазіцыі, пабудаваныя на рытміка-кантрастных суадносінах зрубаў і іх завяршэнняў, удала спалучаліся прыёмы сіметрыі і асіметрыі, кантрасту, рытму, святлаценю і г. д. Нават паводле фрагментарных звестак можна з упэўненасцю сцвярджаць, што ўжо ў першай палове XVII ст. у Віцебску і на Палессі склаліся важнейшыя рысы школ драўлянага дойлідства.

ЖЫВАПІС

Найбольш распаўсюджанымі відамі жывапісу канца XVI — першай паловы XVII ст. на беларускіх землях, як і ў іншых усходне- і паўднёваславянскіх краінах, былі манументальны жывапіс і іканапіс. Хаця і іншасказальна, але досыць поўна адбіліся ў іх уяўленні народа аб справядлівасці і прыгажосці, яго клопаты і спадзяванні ў складаных умовах сацыяльна-гістарычнага жыцця пасля прыняцця царкоўнай уніі 1596 г.

Развіццё манументальнага жывапісу гэтага перыяду было досыць складаным. Цалкам абапіраючыся на рэлігійныя догмы, ён адначасова ўбірае ў сябе і свецкія рысы. Заключэнне уніі спрыяла актыўнаму засваенню рыс рэнесансу, набліжэнню да норм заходнееўрапейскага, у першую чаргу італьянскага, мастацтва. Традыцыйны сюжэтны набор у роспісах храмаў пашыраецца за кошт сцэн са Старога запавету, страснога цыкла і жыцця маці боскай. Адбываюцца змены і ў агульнай сістэме роспісаў: дакладная і вельмі ўстойлівая

візантыйская сістэма саступае месца больш адвольнай, часта прысвечанай прапагандзе і абгрунтаванню той ці іншай ідэйна-палітычнай канцэпцыі. Часта біблейскія і евангельскія сюжэты з ірэальнага асяроддзя пераносяцца ў больш канкрэтныя абставіны. Дзеючыя асобы набываюць мясцовы тыпаж, узрастае цікавасць да іх псіхалагічнай характарыстыкі. Пільная ўвага ўдзяляецца анатоміі чалавека. Уводзяцца этнаграфічныя дэталі. Найбольш значна і цікава мяняецца стыль роспісаў. Захоўваючы ў асноўным вытанчаную, сімвалічную мову, жывапіс набывае больш непасрэднае і эмацыянальнае выяўленне. Мяняецца і жывапісная тэхніка: адваротная перспектыва ўзбагачаецца элементамі лінейнай, назіраецца імкненне да перадачы аб'ёмаў, паглыбляецца ілюзорная прастора. Пластычная мова становіцца даволі багатай. Шырока прымяняецца святлоценявая і колеравая мадэліроўка. Побач з плоскаснай графічнай манерай, якая ў манументальным жывапісе XVII ст. застаецца яшчэ досыць пашыранай, часта сустракаюцца контурныя вопісы, характэрныя для больш ранняга перыяду.

Яркім прыкладам можа служыць роспіс драўлянай царквы Куцеінскага Богаяўленскага манастыра каля Оршы, пабудаванай Іаанам Турцэвічам у 1623 г. Царква была распісана манахам гэтага манастыра ў 1639 г.[18] Шматфігурныя кампазіцыі (38 сцэн) на біблейскія і евангельскія сюжэты пакрывалі амаль усе сцены. Асноўнай крыніцай для іх адлюстравання паслужыла апакрыфічная літаратура, якая давала даволі вялікія магчымасці прыўносіць у рэлігійны сюжэт элементы нацыянальнага побыту, трапяткі подых жыцця, блізкага і зразумелага народу. Сцэны пакут хрысціянскіх святых асацыіраваліся з канкрэтнымі праяўленнямі нацыянальнага і рэлігійнага ўціску з боку польскіх паноў і каталіцкай царквы.

Роспіс быў зроблены непасрэдна па драўляных сценах царквы (амаль без тынкоўкі), што ў значнай ступені адбілася на яго кампазіцыі і стылістыцы. Мастакі карысталіся іканапіснымі прыёмамі, якія былі ім больш вядомы. Фігуры святых, як правіла, напісаны абагульнена і падаюцца на пярэднім плане. Статычнасць і фрагментарнасць малюнка дамінуюць у іх характарыстыцы, што таксама сведчыць пра яшчэ трывалыя сувязі з традыцыямі жывапісу мінулага часу. Свае творчыя намаганні мастакі накіроўваюць на тое, каб правільна падаць фігуру чалавека, авалодаць пластычнай анатоміяй, тэхнікай перадачы руху. Але часцей за ўсё гэтыя задачы застаюцца нявырашанымі да канца. У лепшым выпадку ўдаецца перадаць толькі позу, якая адпавядала таму ці іншаму руху.

Вялікую цікавасць уяўляе карціна на гістарычную тэму. Яна адлюстроўвае сустрэчу мясцовым духавенствам і гараджанамі воінаўвызваліцеляў[19]. Падзеі разгортваюцца на фоне мураваных шматпавярховых будынкаў, размешчаных па баках, пасярэдзіне — два ўзгоркі і неба. Выразна адчуваецца традыцыйны іканапісны прыём маляваных архітэктурных куліс для перадачы асяроддзя. Вежы і палацы маюць яўныя прыкметы архітэктурнага стылю XVII ст. На пярэднім плане — дзве групы людзей. З левага боку — прадстаўнікі гараджан, якіх узначальвае духоўная асоба, магчыма, епіскап. Ён апрануты ў доўгую мантыю, зверху накінуты кароткі

---

[18] Архіў ІМЭФ АН БССР. Фонд Кацара М. С., воп. 2, адз. зах. 7, л. 47—53; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. С. 84.

[19] Гэтыя падзеі, магчыма, звязаны з вайной Рускай дзяржавы і Рэчы Паспалітай (1632—1634).

плашч, на галаве мітра, у руках пасудзіна накшталт келіха і талерка з двума хлябамі. Побач асобы царскага рангу з посахамі і каронамі на галовах, на адным з іх гарнастаевая мантыя. Далей натоўп гараджан і салдат са шчытамі, коп'ямі, мячамі. У правай частцы кампазіцыі тыя, каго сустракаюць,— воіны ў даспехах. Яны ўтвараюць кампактную групу, над галовамі — лес коп'яў. Наперадзе барадаты ваявода з шабляй на баку.

У кампазіцыі ёсць спроба вырашыць прастору і аб'ём. Аднак фігуры застаюцца яшчэ ўмоўнымі і нязграбнымі, уся ўвага мастака звернута да бытавых дэталей, асабліва ўбораў беларускіх гараджан таго часу і зброі. Уключэнне падобнай сцэны ў сістэму роспісаў царквы — з'ява незвычайная для мастацтва гэтага перыяду. У цэлым роспіс Куцеінскага манастыра — прыклад супярэчлівых тэндэнцый у развіцці беларускага манументальнага жывапісу пачатку XVII ст.

Да першай паловы XVII ст. належыць і роспіс мураванага Богаяўленскага сабора ў Магілёве (1633—1636). Інтэр'ер сабора быў багата аздоблены роспісамі і разьбой [20]. Кампазіцыі роспісаў былі створаны па біблейскіх і евангельскіх сюжэтах пры адвольнай інтэрпрэтацыі традыцыйнай схемы. Шырока выкарыстаны мясцовы тыпаж, этнаграфічныя дэталі, адзенне, пейзаж [21].

Уяўляла цікавасць кампазіцыя на тарцовай сцяне правага трансепта, у якую ўваходзіла выява Іаана Хрысціцеля з данатарам — партрэтам беларускага магната, апранутага ў свецкае адзенне: гарнастаевае футра і такую ж дарагую футравую шапку. Данатар трымае ў руках мадэль Богаяўленскай царквы. Па гістарычных сведчаннях і іканаграфічнаму падабенству гэта, відаць, Іаан Агінскі — галоўны фундатар царквы [22].

Сценапіс Богаяўленскага сабора, вельмі самабытны і разнастайны па тэматыцы, кампазіцыйнай пабудове, стылістычных прыкметах і размяшчэнню, добра спалучаўся з архітэктурай і дэкаратыўным убраннем інтэр'ера.

Побач з Мікалаеўскай царквой у Магілёве захавалася невялічкая муараваная Пакроўская царква (1639). Фрэскавы роспіс яе ў сучасны момант знаходзіцца пад пластом пабелу. Пра яго вядома толькі, што «ўсярэдзіне захавалася некалькі ўзораў мясцовай малярскай творчасці, каля левага кліраса. У маленькай каморцы размаляваныя фрэскі на такія тэмы: «Стварэнне свету і назва звяроў першымі людзьмі», «Уваскрэсенне Ісуса». Аўтары невядомы [23].

Цікавым помнікам манументальнага жывапісу першай паловы XVII ст. можа служыць роспіс Свята-Духаўскай царквы Тупічэўскага манастыра ў г. Мсціславе [24] (пабудавана ў 1641 г., роспіс адносіцца да сярэдзіны XVII ст.). Як архітэкту-

[20] Сб. ст. «Могилевских губернских ведомостей». 1868, 1899. Вып. 1. С. 2—3.

[21] Архіў ІМЭФ АН БССР. Фонд Кацара М. С., воп. 2, адз. зах. 7, л. 28 (1—12); Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. С. 84—85. Насценны роспіс храма быў вельмі пашкоджаны ў час Вялікай Айчыннай вайны. Засталося ў розных месцах каля 20 кампазіцыйных сцэн і 16 асобных фігур святых, якія былі бачны да разбурэння будынка. Колеравая гама захавалася дрэнна, пажухла, асабліва сіні і зялёны колеры, агульны тон быў вохрыста-карычневым.

[22] Увядзенне партрэта данатара ў манументальны жывапіс (як і ў іканапіс) пашырана яшчэ са старажытных часоў, амаль з XI—XII стст.

[23] Наш край. 1925. № 2. С. 26.

[24] Паколькі царква і роспісы не захаваліся, то асноўнай крыніцай для вывучэння паслужылі іх апісанні і фотаздымкі, зробленыя Т. Ржавускай (гл.: Ржавуская Т. Роспісы Тупічэўскага манастыра// Зап. аддз. гуманіт. навук. Мн., 1928. Кн. 6. С. 141—166).

ра, так і роспіс гэтай царквы насілі ярка выражаны народны характар. Храм быў распісаны не толькі ўнутры, але і звонку. Манументальныя жывапісныя кампазіцыі пакрывалі сцены галерэі, якая абкружала царкву. У XIX ст., пасля перабудовы ты. Адчуваецца вялікая свабода ў трактоўцы кампазіцый, у іх размяшчэнні на сценах. Традыцыйныя ві-

17. Роспіс Богаяўленскай царквы Куцеінскага манастыра. 1-я пал. XVII ст.

храма, вонкавыя роспісы затынкаваны, а сцены перабудаваны [25].

Роспіс інтэр'ера вельмі разнастайны па тэматыцы і кампазіцыі. Цыкл налічваў звыш 70 сцэн на біблейскія і евангельскія сюжэты. Сценапіс Свята-Духаўскай царквы адметны большай жывапіснасцю, чым разгледжаныя вышэй роспісы Богаяўленскай царквы. Шырока выкарыстоўваюцца і апакрыфічныя сюжэты. ... зантыйскія каноны тут грунтоўна перапрацаваны. Мастака больш вабіць рэальны свет і чалавек у ім, чым уяўныя рэлігійныя сімвалы. Нават у цыкл «Стварэнне свету», дзе развіваюцца старазапаветныя тэмы: «Стварэнне жывёл і чалавека», «Стварэнне Евы», «Грэхападзенне», «Выгнанне з раю» — аўтар уводзіць шмат з таго, што ён бачыў навокал. Прырода не нагадвае той іканапісны рай, які можна бачыць у беларускім жывапісе XIV—XV стст. Тут больш рэальнага, чым умоўнага. Сярод жывёл райскага саду добра вядомыя

[25] Зап. Северо-Западного отд. Рус. географич. о-ва. 1912. Вильна, 1913. Кн. 3. С. 82.

мастаку конь, сабака, воўк, заяц і нават вожык. Гісторыя стварэння свету і першых людзей расказваецца з наіўнасцю і шчырасцю.

У «Спакушэнні Адама» мастак малюе аголенае чалавечае цела. У адрозненне ад аскетычных і ўмоўных фігур сярэдневякоўя тут ёсць пэўнае адчуванне аб'ёму, веданне прапорцый і анатоміі чалавека. Вобразы Адама і Евы індывідуалізаваны, нават зроблена спроба іх псіхалагічнай характарыстыкі. У Адама праставаты юнацкі твар, а Ева крыху насмешлівая, больш падобная да звычайных людзей, чым да насельнікаў раю.

Калі ў «Стварэнні жывёл і чалавека» галоўная ўвага надаецца пейзажу, які нагадвае беларускі краявід, то ў астатніх кампазіцыях мастака цікавіць чалавек, хаця і тут пейзаж займае важнае месца, надаючы жыццёвую дакладнасць тым ці іншым падзеям, якімі б фантастычнымі яны ні здаваліся. І каб у гледача не з'яўлялася сумнення наконт рэлігійнасці тэмы і «боскасці» персанажаў, аўтар суправаджае кампазіцыі надпісамі. Гэты прыём, як і характар трактоўкі вобразаў, пераканаўча сведчыць аб тым, што роспіс быў выкананы мясцовымі народнымі майстрамі.

Вельмі выразная і дынамічная кампазіцыя «Выгнанне з раю», дзе на невялікай, абкружанай дрэвамі палянцы разгортваецца галоўнае дзеянне: поўны гневу, злосна размахваючы мячом, анёл энергічна гоніць з раю спалоханых і разгубленых Адама і Еву. Сцэна поўная шчырай непасрэднасці, наіўнай чысціні, што характэрна для народнага мастацтва. Форма мадэліравана далікатна і стрымана, пераважаюць мяккасць і аб'ёмнасць. Фігуры, поўныя руху, супрацьпастаўлены нерухомай застыласці пейзажу.

Дынамічнасць характэрна і для многіх іншых кампазіцый: «Сустрэча Іосіфа з братамі», «Хрыстос у храме» і інш. Персанажы паказаны ў энергічным дзеянні, некаторыя — у час вышэйшага эмацыянальнага напружання, як гэта можна бачыць у сцэнах катаванняў, напрыклад,

18. Спакушэнне Адама. Роспіс Свята-Духаўскай царквы Тупічэўскага манастыра ў Мсціславе. 1633—1636

такіх, як «Пакуты Лявона», «Пакуты Міканора», «Пакуты Рыгора» і інш. Услаўленне людзей, якія ахвяравалі жыццём за свае перакананні, знаходзіла шырокі водгук у народных масах. Гэта быў своеасаблівы пратэст супраць жорсткасці, сацыяльнай несправядлівасці і нацыянальна-рэлігійнага ўціску. Катаў, як правіла, мастак паказвае ў багатым адзенні, падобным на вопратку польскай шляхты.

З вялікай цеплынёй і чалавечнасцю майстар малюе сцэны з жыцця багародзіцы і Хрыста. Ідэалы дабра, гуманнасці, мацярынства супрацьпастаўлены жорсткасці, якой напоўнены сцэны на тэму пакут. Народны ідэал, жыццёвасць і праўдзівасць

таго, што адбываецца, характэрны і для кампазіцыі «Нараджэнне маці боскай». Персанажы апрануты ў простае сялянскае адзенне, ад чаго сцэна набывае бытавы характар. І нават асобныя традыцыйныя прыёмы, якія ўваходзяць у кампазіцыю, не змяншаюць гэтага ўражання. З такім жа дэмакратызмам вырашана сцэна «Нараджэнне Хрыстова», дзе пастухі нагадваюць беларускіх сялян.

Але ў гэтых кампазіцыях, зробленых пад уплывам мясцовага народнага мастацтва, можна прасачыць і асобныя рысы заходнееўрапейскага барока. Асабліва адчуваецца гэта ў шматфігурнай кампазіцыі «Ушэсце маці боскай». Мудрагеліста закручаныя воблакі, складаныя ўздыбленыя драпіроўкі, лунаючыя анёлы нясуць маці боскую, а на зямлі апосталы і святыя ў малітоўных позах назіраюць сцэну ўшэсця. Тэма жалобы набывае аптымістычнае гучанне, і садзейнічае гэтаму светлы, мажорны каларыт. У цэлым роспіс царквы св. Духа Тупічэўскага манастыра, як і Богаяўленскай Куцеінскага манастыра, носіць яшчэ супярэчлівы характар. Пры ўсёй складанасці развіцця беларускага жывапісу XVII ст. можна сцвярджаць, што ён паступова набывае народны, нацыянальны характар: у кампазіцыі ўводзяцца мясцовы тыпаж, этнаграфічныя дэталі, характэрныя краявіды Беларусі. Персанажы простанародныя — з буйнымі рысамі твараў, постаці прысадзістыя, моцныя мускулістыя рукі. Адзенне народнае традыцыйнае: кашулі, паясы, кабацікі.

У роспісе Свята-Духаўскай царквы заўважаюцца дзве манеры пісьма: разам з правільна прапрацаванымі формамі сустракаюцца недасканалыя па кампазіцыі, непераканаўчыя па малюнку, якія часам нагадваюць эскізы. Відаць, роспіс выконваўся майстрам і чаляднікамі. У адрозненне ад тагачаснага іканапісу ў роспісе шырока прымяняецца святлоценявая мадэліроўка. Колеравая гама, па апісанню Т. Ржавускай, разнастайная: вохра з рознымі адценнямі, карычневыя, ружова-чырвоныя колеры, шмат зялёнага, блакітна-сіняга. У цэлым роспіс Свята-Духаўскай царквы Тупічэўскага манастыра — сведчанне самабытнасці магілёўскай школы жывапісу.

Абмежаваная колькасць роспісаў канца XVI — пачатку XVII ст. не дазваляе даць разгорнутую характарыстыку манументальнага мастацтва гэтага перыяду. Аднак адзначаныя вышэй рэалістычныя рысы ў роспісе Свята-Духаўскай царквы Тупічэўскага манастыра робяць больш зразумелымі некаторыя асаблівасці жывапісу другой паловы XVII — пачатку XVIII ст.

* * *

У першай палове XVII ст. абраз усё яшчэ быў найбольш папулярным і распаўсюджаным відам жывапісу. Шмат у чым ён пераклікаўся з манументальным роспісам, але меў і адметныя рысы: ахопліваў шырокае кола сюжэтаў, меў больш іканаграфічных ізводаў, хутчэй адгукаўся на запытанні часу. У цэлым ён быў бліжэй да рэчаіснасці. Трэба ўлічваць і тое, што пісанне абразоў — працэс таннейшы за стварэнне манументальных роспісаў, больш даступны для шырокага кола заказчыкаў, што спрыяла агульнай дэмакратызацыі іканапісу.

У пачатку стагоддзя назіраецца цікавая з'ява — зварот іканапісу да сваіх вытокаў — да здабыткаў візантыйскага і старажытнарускага мастацтва. Гэта было абумоўлена імкненнем народа абараніць свае спрадвечныя традыцыі ад небяспекі акаталічвання і паланізацыі. Раўнасна захоўваліся і нават адраджаліся такія рысы, як манументальнасць вобразнага ладу, дакладнасць псіхалагічнай характарыстыкі персана-

жаў, сакавітасць колеравай гамы. «Малеры», як тады называлі жывапісцаў, пільна трымаліся старых канонаў.

Напружанасць духоўных сіл народа ў барацьбе за сваю культурную незалежнасць праявілася праз урачыстасць і ўзнёсласць вобразнага ладу мастацкіх твораў. Склаўся своеасаблівы тып абраза, які арганічна спалучаў грамадзянскія настроі і элементы жанравасці. Але трэба мець на ўвазе, што ў іканапісе асноўная задума ніколі не выяўляецца проста праз сюжэт, а заўсёды — іншамоўна, пры дапамозе спецыфічных жывапісных прыёмаў: асаблівасцей малюнка, каларыту, кампазіцыйных рытмаў і інш.

Найбольш паказальны ў гэтым плане палескі твор «Тройца старазапаветная» з в. Дастоева (МСБК), які ўражвае ўрачыстасцю агульнага настрою і спакойнай апавядальнасцю [26]. Яго кампазіцыйная будова вызначаецца надзвычай строгай сіметрычнасцю, а каларыт — дэкаратыўнасцю. Ва ўсім выяўленчым ладзе «Тройцы» падкрэслены моц і трываласць. Цэнтральнаму анёлу нават нададзена пастава пантакратара, што, дарэчы, нідзе ў абразах гэтага сюжэта не сустракаецца. Гэты анёл мае такі ж пунсовы, круглявы і прастадушны твар, як і іншыя два, але трымаецца ён больш урачыста. Яго постаць з'яўляецца асновай строга вертыкальнай кампазіцыйнай восі, якая ўверсе завяршаецца магутным дубам, а знізу — жорсткай складкай абруса. Адчуванню сіметрыі спрыяюць распасцёртыя, скіраваныя канцамі ў верхнія куты крылы. Нават разьбяны арнамент фону тут вызначаецца асабліва моцнымі чаканенымі формамі. Строга разлічаная кампазіцыя не выглядае жорсткай дзякуючы мяккасці і празрыстасці колераў другога плана і падрабязна, з любоўю выпісаным бытавым дэталям.

У другім абразе — «Успенне маці боскай» з Паніквы — сіметрыя кампазіцыі падкрэслена ў меншай ступені, але колеравая гама такая ж святочная і дэкаратыўная. Уражвае суладнасць кананічнага сюжэта і рэальных дэталей быту. Напрыклад, у сцэне адсячэння рук Аўфонію апошні намаляваны ў цёмным убранні з высокім гафрыраваным каўняром і ў берэце — адзенні беларускіх гараджан (часцей пратэстантаў) канца XVI — пачатку XVII ст.[27] Гэта, папершае, датуючая адзнака, якая паказвае на адпаведнасць абраза пэўнаму часу — не пазней першай паловы XVII ст., па-другое — характэрны жанравы элемент. Астатнія персанажы абраза — убраныя ў традыцыйныя гімацыі і хітоны апосталы і святцілі — маюць надзвычайна прастадушныя твары, якія пісаны пастозна ружовай вохрай з чырвонымі ажыўкамі. Жывапіс адкрытых частак утварае кантраст з каляровымі роўніцамі адзення. У цэлым каларыт абраза будуецца на насычаных вохрыстых танах у спалучэнні з золатам фону і німбаў. Ён адзначаны святочнасцю, яскравым адчуваннем радасці жыцця.

Прастора ў творы ствараецца з дапамогай разгорнутых у глыбіню архітэктурных куліс і ў параўнанні з будовай перспектывы ў абразах XVI ст. больш складаная.

Для абодвух твораў — і «Тройцы», і «Успення» — характэрна абагульненасць форм, асабліва ў трактоўцы адзення, якое пададзена амаль лакальнымі, пераважна чырвонымі, густа-блакітнымі, балотна-зялёнымі і гарчычнымі плямамі. Цяжкія фалды падкрэслены вузкай, але выразнай лініяй. Адчуваецца масіўнасць і пругкасць тканін, колер якіх згу-

[26] Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мн., 1983. С. 102.

[27] Вольскі В. Нарысы па гісторыі беларускай літаратуры эпохі феадалізму. Мн., 1958. Іл. на с. 103.

шчаецца ў глыбіні хвалістых складак і добра выяўляе іх фактуру і аб'ём. Трэба заўважыць, што падобны характар трактоўкі складак тыповы для ўсяго беларускага іканапісу XVII ст.

Манументальнасцю вобразнага ладу вызначаецца абраз «Міколы Цудатворца» з в. Гарадная. Гэта высокапрафесійны дасканалы па форме твор, унутраная сіла якога ўвасабляецца галоўным чынам пры дапамозе магутнай пластыкі малюнка. Нягледзячы на тое што абраз вырашаны ў стрыманай колеравай гаме, ён па сваёй суровай урачыстасці не саступае «Тройцы старазапаветнай» або «Успенню».

Выразнасць кампазіцыі гараднянскага «Міколы» падкрэсліваецца сакавітым рэльефным разьбяным арнаментам фону і асобных дэталей. Тут, як і ва ўсіх згаданых працах канца XVI — першай паловы XVII ст., арнамент фону адыгрывае вялікую ролю ў фарміраванні агульнага кампазіцыйнага ладу. У адных творах ён здаецца тонкай празрыстай фіранкай, якая падкрэслівае лёгкасць форм, у другіх нагадвае аб'ёмную чаканку з металу і выдатна ўзмацняе трываласць і важкасць намаляваных прадметаў. Як правіла, рэльефны арнамент арганічна ўключаецца ў агульную кампазіцыю. У гэтым — асаблівасць беларускай сістэмы арнаментацыі абраза. У параўнанні з арнаментам украінскага [28] і славацкага [29] жывапісу, які мае выразны дывановы рапорт, беларускі арнамент больш маляўнічы, размашысты і галоўнае — у большай ступені звязаны з агульнай кампазіцыяй твора.

Аналагічны па матывах і тэхніцы выканання дэкор фонаў быў распаўсюджаны ў жывапісе XV — пачатку XVI ст. у Польшчы [30], Чэхіі, Германіі [31] і іншых еўрапейскіх краінах.

19. Тройца старазапаветная. Абраз з в. Дастоева Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1-я пал. XVII ст. МСБК АН БССР

Яшчэ раней, у XIII—XIV стст., блізкі па характару арнамент сустракаўся ў іканапісе Македоніі [32] і, урэшце, на рамах элінскіх партрэтаў першых стагоддзяў нашай эры [33].

[28] Білецькій О. П. Станковий живопис //История українського мистецтва. Т. 3: Мистецтво другої половини XVII — XVIII століття. Київ, 1968. С. 260—263.

[29] Skrobucha H. Ikonen aus der Tschechoslowakei. Prague: Artia, 1971. Il. 39, 54.

[30] Katalog zabytków sztuki w Polsce. Warszawa: AN, 1971. T. 8. Zesz. 5, 8, 14.

[31] Вег Я. Немецкая и чешская станковая живопись XV века. Будапешт: Корвин, 1967. С. 29, 31, 35.

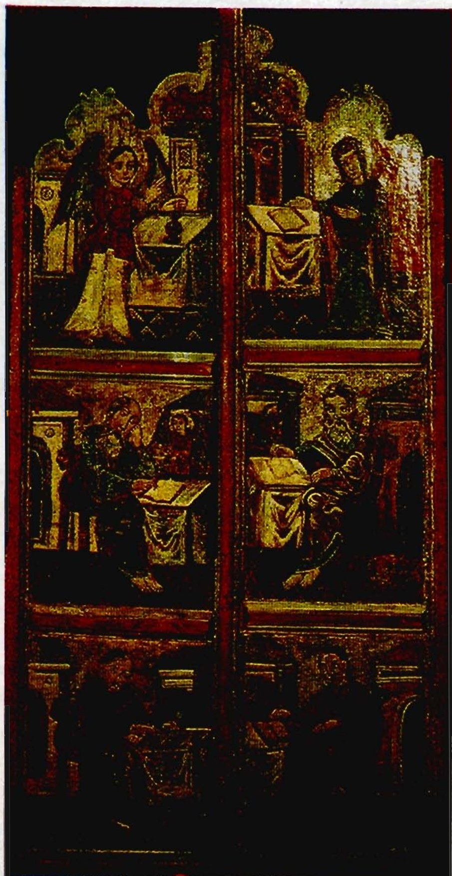
[32] Кондаков Н. В. Иконография богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 226, 227, 232.

[33] Werner E. Bild und Rahmen in altertum. Leipzig: veb Seeman Verlag, 1954. P. 251, 255.

Уцалелыя творы беларускага іканапісу дазваляюць меркаваць, што сістэма арнаментацыі іх фонаў была ўспрынята ад заходнееўрапейскага жывапісу разам з іншымі элементамі рэнесансу і атрымала самабытнае ўвасабленне. Вывучэнне стылістыкі і тэхнікі рэльефнага арнаменту беларускіх абразоў вельмі важна для датавання і атрыбуцыі твораў.

Агульная асаблівасць усіх апісаных вышэй твораў — іх адпаведнасць народным уяўленням: важкасць, устойлівасць і пэўная матэрыяльнасць формы, багацце бытавых дэталей і, урэшце, шчырая дэкаратыўнасць каларыту.

20. Царская брама з в. Дабраслаўка Пінскага р-на Брэсцкай вобл. 1-я пал. XVII ст. МСБК АН БССР



Фальклярызацыя беларускага іканапісу, якая вельмі ярка праявілася пазней, у XVIII ст., стала прыкметнай ужо ў творах першай паловы XVII ст. Але ў гэты час спрошчаныя, наіўныя па форме творы, якія ўпэўнена можна аднесці да «народнага прымітыву», сустракаюцца рэдка. Такім нетыповым прыкладам можа служыць жывапіс царскай брамы з в. Дабраслаўка (МСБК), які таксама вызначаецца ўрачыстасцю настрою, хаця і больш стрыманым у параўнанні з папярэднімі творамі.

Створкі брамы маюць пяць традыцыйных кампазіцый (Благавешчанне і евангелісты), якія, нягледзячы на свае невялікія памеры, вызначаюцца манументальнасцю. Не трымаючыся анатамічна правільных прапорцый і, відавочна, не валодаючы прафесійным малюнкам, аўтар роспісаў брамы пераканаўча выяўляе сваю задуму праз выразны экспрэсіўны абрыс і выдатна знойдзеныя суадносіны фігур персанажаў з акаляючым асяроддзем. Спакойная засяроджанасць апосталаў, ураўнаважанасць кампазіцыйных мас і пабудова прасторы ў выглядзе сцэны — усё гэта нагадвае творы XVI ст.

Царская брама з Дабраслаўкі мае аналаг — падпісны твор 1628 г. са славацкага музея ў Бардзьёве [34], які вельмі блізкі дабраслаўскаму па тыпажу, іканаграфіі і колеру. Твор з Бардзьёва дае падставу датаваць дабраслаўскую браму 30—40-мі гадамі XVII ст.

Бліжэй да сярэдзіны XVII ст., у 40-х гадах, адчуваецца змена агульнага настрою ў традыцыйным жывапісе. Яшчэ захоўваецца манументальнасць вобразнага ладу, але ўскладняюцца псіхалагічныя характарыстыкі. Тонкія адценні душэўнага стану раскрываюцца праз дасканалы каліграфічны малюнак і вытанчаны колер. Можна меркаваць, што

[34] Skrobucha H. Ikonen aus der Tschechoslowakei. Il. 39.

ў абставінах некаторай (праўда, непрацяглай) стабілізацыі сацыяльнага жыцця тэмай мастацтва становяцца не толькі агульнаграмадскія, але

21. Параскева Пятніца. Абраз з в. Пескі Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл. 1-я пал. XVII ст. МСБК АН БССР

і маральныя праблемы. Гэта яскрава адлюстравалася ў двух абразах са старога іканастаса в. Бездзеж — «Маці боскай Адзігітрыі» і «Спасе Пантакратары», якія ў краязнаўчай літаратуры датуюцца 1632 г.[35] Параўнанне гэтых твораў з падпіснымі датаванымі абразамі сярэдзіны стагоддзя дазваляе згадзіцца з гэтай датай.

Названыя працы вылучаюцца асаблівай глыбінёй і праніклёнасцю пачуцця, а таксама майстэрствам выканання. Іх тыпаж яшчэ ў вялікай ступені ідэалізаваны, але жывапіс твараў і рук амаль пазбаўлены ўмоўнасці. Ён даволі добра адпавядае натуры. Твары пісаны тонка размытымі плавямі светлай вохры па аліўкаваму санкіру. Пяшчотная падрумянка пакладзена па форме. Вялікае значэнне надаецца натуральнасці паставу і жэстаў. Так, востра схоплены рух і насцярожаны позірк дзіцяці ў «Адзігітрыі» надаюць твору жыццёвую пэўнасць і ўзмацняюць адчуванне эмацыянальнай напружанасці. У «Спасе» душэўная ўзрушанасць падкрэсліваецца нервовым малюнкам ламаных складак гімацыя і мігаценнем чырвонага паліменту, які ў асобных месцах прасвечваецца праз пазалоту арнаментаванага фону.

Імкненне да перадачы жывога трапяткога душэўнага руху пры захаванні абстрагаванасці і абагульненасці вобраза ў цэлым часам прымае незвычайныя формы, як гэта можна бачыць у абразе «Маці боская Заміляванне» 1644 г. з в. Чарняны (МСБК). Тут адначасова выкарыстаны розныя жывапісныя тэхнікі і розныя стылявыя прыёмы. Усё адпавядае старажытнай традыцыі, пісана тэмперай з захаваннем умоўнасці формы. Характэрныя простанародныя твары выкананы алейнымі фарбамі з дапамогай святлоценявой мадэліроўкі. Асабліва часта такое спалучэнне розных тэхнік у адным творы сустракаецца ў жывапісе Гродзеншчыны. Прыкладам могуць служыць абразы «Маці боская» з г. п. Рось і «Параскева Пятніца» з в. Пескі (МСБК). Алей тут выкарыстаны для больш пераканаўчай перадачы аб'ёмаў і фактуры твараў і рук, а таксама — жывасці і натуральнасці вачэй. Але пры яўнай схільнасці да натуры тут асабліва старанна падкрэслены ўрачыстая нерухомасць позы «прадстаяння», дэкаратыўнасць умоўна намалёванага адзення і абстрагаваны залаты з арнаментам фон.

[35] Ставрович Ф. Местечко Бездеж//Вестн. Зап. России. 1867. Т. 1, № 12. С. 119—224.

На Брэсцкім Палессі ў гэты час пераважае тэмперная тэхніка, але ў мадэліроўцы форм твараў і рук назіраюцца «алейныя» прыёмы святлоценявой перадачы аб'ёмаў, як, напрыклад, у творах «Барыс і Глеб» з в. Ляхаўцы і «Маці боская Палеская» з г. Маларыты (ДММ). Тут светлае вахрэнне накладваецца ў першым выпадку на шэры санкір, у другім — на аліўкава-зялёны і ажыўляецца светлымі блікамі і падрумянкай. Але вахрэнне кладзецца незвычайна тонкімі размытымі празрыстымі слаямі пры дапамозе лесіроўкі, а традыцыйны абрыс выкарыстоўваецца толькі як асаблівы акцэнт. Такі жывапіс добра выяўляе аб'ёмы анатамічна правільных форм і падкрэслівае фактуру. Эмацыянальны стан вобраза раскрываецца не праз звычайную для іканапісу экспрэсіўную дэфармацыю, а пры дапамозе асаблівасцей кампазіцыі, колеру і выразнасці вачэй.

Неадпаведнасць паміж імкненнем канкрэтызаваць выяву і разам з тым захаваць філасофскую абагульненасць вобраза звычайна не парушала мастацкай цэласнасці твора і нават спрыяла выпрацоўцы своеасаблівага стылю. Падобную з'яву можна прасачыць на прыкладзе абраза «Сашэсце ў пекла» з в. Лахва (ДММ), у выяўленчай сістэме якога арганічна спалучаюцца элементы стылізацыі і натуралізму. Вытанчаная, амаль бесцялесная фігура Хрыста адцяняецца важкасцю каржакаватых постацей іншых персанажаў, жывыя твары якіх здаюцца аб'ёмнымі, нібы вылепленымі колерам. А пякельная брама, якую разбівае Хрыстос, выглядае як звычайныя драўляныя дзверы, умацаваныя кованымі кратамі. Нягледзячы на пэўную стылістычную супярэчнасць, абраз успрымаецца як добра прадуманая сістэма, досыць сімвалічная, але разам з тым жыццёва пераканаўчая. Асноўную ролю ў гэтым адыгрываюць вельмі зграбная кампазіцыя, дасканалы пластычны малюнак і светлы вытанчаны каларыт.

Для больш поўнага разумення гэтага твора яго можна параўнаць з абразом таго ж сюжэта і ізводу, створаным на 30—40 гадоў пазней,— «Сашэсцем у пекла» 1678 г. з г. Чачэрска (ДММ)[36]. Аўтар апошняга зусім мала змяніў кампазіцыю свайго папярэдніка з Лахвы, але, будучы пад уладай іншых эстэтычных ідэалаў, значна канкрэтызаваў вобраз. У параўнанні з лахвіцкім «Сашэсце» з Чачэрска мае цяжкаватыя формы, гусцейшы колер і больш дэталізаваную кампазіцыю. Параўнанне дапамагае вызначыць агульную тэндэнцыю развіцця традыцыйнага жывапісу XVII ст.— ад філасофска-сузіральнага пачатку да больш жыццёва-канкрэтнага.

50-я гады XVII ст. характарызуюцца шырокім пранікненнем у іканапіс жанравых элементаў і далейшым развіццём асноў апавядальнасці. Але ўсё гэта пакуль што паспяхова спалучаецца з агульнай манументальнасцю кампазіцыі і не перашкаджае высокай духоўнасці твора. Да пэўнага часу жанравасць і этнаграфізм узбагачаюць традыцыйны жывапіс цеплынёй і непасрэднасцю пачуцця, не зніжаючы яго паэтычнай узнёсласці. Адзнакі мясцовага быту ў іканапісе яскрава нясуць у сабе народныя густы і надаюць яму нацыянальны каларыт. Гэтаму спрыяюць і такія рысы, як характарнасць тыпажу, праяўленні натуральных чалавечых перажыванняў і перадача востра схопленых жыццёвых сітуацый.

Пералічаныя асаблівасці можна назіраць у датаваных творах сярэдзіны XVII ст. Дарэчы, з'яўленне падпісных датаваных абразоў — надзвычай важны момант у вывучэнні і разуменні ўсёй масы захаваных

---

[36] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў /Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1981. Іл. і № кат. 49, 50, 51.

твораў. І хаця подпісы на беларускіх абразах XVII ст. укладныя (г. зн. данатарскія, без імя мастака), гэтыя абразы з'яўляюцца зыходнымі ўзорамі для атрыбуцыі і датавання аналагічнага ім матэрыялу.

З падпісных твораў асаблівую цікавасць уяўляюць тры абразы з г. Маларыты (ДММ), якія ўвасабляюць найбольш характэрныя адзнакі свайго часу і рэгіёна. Яны без сумнення паходзяць з адной майстэрні, бо маюць шмат агульнага і вылучаюцца вельмі арыгінальнай мадэліроўкай твараў і рук. Гэтым абразам уласцівы падкрэслена арганізаваная, добра разлічаная кампазіцыя і дасканалая, нібы чаканеная форма.

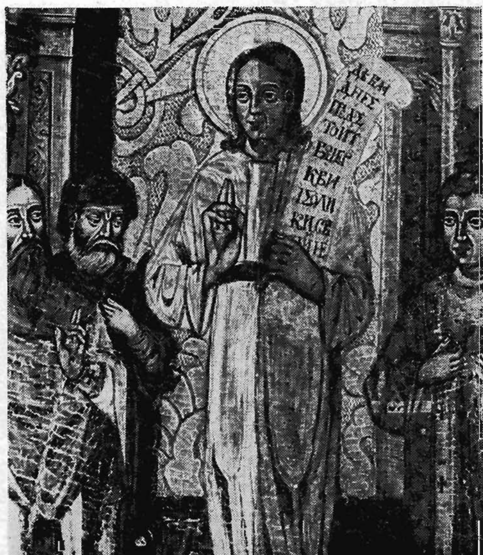
Першы з іх — «Праабражэнне» 1648 г.— уражвае прасветленым, узнёслым настроем. У пракрокаў прастадушныя, даверлівыя твары. Іх каржакаватыя постаці ў хітонах са зрэбнага палатна выразна вырысоўваюцца на залатым ззяючым фоне. Прасвечванне чырвонага паліменту праз тонкую пазалоту на вібрыруючым арнаменце стварае ілюзію багацця святла, якое льецца з глыбіні абраза. Светлы празрысты фарбавы слой, пакладзены так тонка, што месцамі праз асноўны колер праглядаецца белы ляўкас. Імкненне да перадачы прыгажосці зямнога свету праяўляецца ў старанным малюнку траў, спляценне якіх пераклікаецца з рэльефным арнаментам фону.

Паліфонія характараў і пераживанняў разгортваецца ў другім датаваным абразе — у «Пакровах» 1649 г., дзе гаманлівы натоўп абапал Рамана-псалмапеўца выяўлены з вялікай жыццёвай праўдзівасцю і назіральнасцю. Нягледзячы на тое што ўсе персанажы напісаны нібы з адной асобы і адрозніваюцца толькі ўзростам, уражвае разнастайнасць характараў. Душэўны стан кожнага перададзены праз ледзь прыкметныя асаблівасці паводзін і мімікі.

Абраз добра захаваўся, таму на яго прыкладзе зручна прасачыць асаблівасці мясцовай мадэліроўкі твараў з дапамогай чаргавання светлых і цёмных мазкоў, пакладзеных адзін ля аднаго, што стварае ілюзію інтэнсіўнай гульні святла і ценю, хуткай змены настрою.

У кампазіцыі як гэтага, так і шэрагу іншых твораў сярэдзіны

22. Пакровы. Фрагмент абраза з г. Маларыты Брэсцкай вобл. 1649. ДММ БССР



XVII ст. вельмі прыкметна імкненне разгарнуць прастору ў перспектыве. Суадносіны паміж чалавечымі постацямі і архітэктурнымі кулісамі амаль пазбаўлены ўмоўнасці. Складаныя комплексы палацаў рэнесанснага характару маюць выразную кампазіцыйную самастойнасць. Яны пабудаваны з дапамогай не толькі адваротнай, але і прамой перспектывы, дастаткова добра разгорнутай углыбіню, маюць падкрэсленыя аб'ёмы. Заўважаецца перарастанне ўмоўнай формы куліс у самастойны архітэктурны пейзаж, што надае твору жыццёвую дакладнасць.

Вельмі выразна гэта рыса выяў-

лена ў абразе «Успенне» 1650 г., дзе ўнутраная прастора арганізавана за кошт аб'ёмных і складаных архітэктурных комплексаў на другім плане.

Для ўсіх трох абразоў характэрны сакавіты разьбяны пазалочаны арнамент фону. Ён уплятаецца ў агульную кампазіцыю і ўзмацняе яе выразнасць. У «Пакровах», напрыклад, раслінны арнамент дзе-нідзе нагадвае языкі полымя, ён развіваецца знізу ўверх і, аб'ядноўваючы дзве самастойныя кампазіцыі ў цэнтры, утварае аснову, на якой нібы лунае верхняя група. Для разглядаемай групы абразоў характэрна жанравасць, якая працінае іконаграфічную канву і надае твору цеплыню і жыццёвую пераканаўчасць. Так, у верхняй частцы «Пакроваў» паказаны іншаземныя госці ў адзенні і капелюшах галандскіх гандляроў XVII ст., яны трымаюцца свабодна і нагадваюць гледачоў на спектаклі. Жанравасць, якая з'явілася яшчэ ў творах XVI ст., набывае тут большую значнасць. Яна прысутнічае не толькі ў асобных дэталях бытавога характару, але выступае як істотны элемент усёй вобразнай структуры твора, як адзнака блізкасці ўсяго выяўленага да рэальнасці.

Значна адрозніваюцца ад маларыцкіх творы іканапісу ўсходняй і паўночнай Беларусі. Вядомае магілёўскае «Раство Марыі», створанае ў 1649 г. мастаком Пятром Яўсеевічам з Галынца (ДММ), мае выключна жыццярадасны, светлы і лёгкі каларыт [37]. Яно нагадвае жанравую сцэну са шматлікімі бытавымі і этнаграфічнымі дэталямі. На галовах жанчын-павітух — сялянскія наміткі, на падушках — самаробныя карункі-прошвы. У позах персанажаў столькі натуральнай радаснай заклапочанасці, што толькі німбы над галовамі прымушаюць памятаць пра іх святасць.

Незвычайна для іканапісу вырашана ў гэтым творы праблема прасторы. Позірк гледача скіроўваецца за аконны праём, дзе відаць будынкі ў перспектыўным скарачэнні. Такім чынам, прастора нібы размыкаецца, зводзячы на нішто выключнасць падзеі і аб'ядноўваючы яе з астатнім светам.

Імкненне да паказу разгорнутага і «абжытага» пейзажу асабліва ярка адчуваецца ў абразе «Цалаванне Ганны і Іакіма» з в. Олтуш (ДММ). У ім адначасова гаворыцца і пра благавешчанне, і пра радасць бацькоў Марыі з гэтае прычыны. Месца дзеяння — вялікі сад з вежай і альтанкай, пададзеныя ў перспектыўным скарачэнні. Паміж фігурамі і прадметамі захоўваюцца суадносіны, блізкія да існуючых у натуры.

Шырока разгорнутая прастора з зялёнымі ўзвышшамі, ахутанымі вячэрнім прыцемкам, паказана ў «Растве Хрыстовым» (ДГМ). Некаторыя дэталі абраза, напрыклад руіны палаца, абломак мармуровай балюстрады і гімацій Іосіфа, які нагадвае тогу, адцяняюцца прастатой і рэальнасцю паўночнага краявіду. «Раство» адрозніваецца мяккасцю каларыту, пабудаванага на суадносінах гарчычных, светла-зялёных, светла-шэрых і белых таноў. Ёсць падставы меркаваць, што абраз належыць да магілёўскай жывапіснай школы, ад якой захаваўся аналагічны па колеравай гаме твор — «Цуд Юр'я» са Старога Быхава (Быхаўскі краязнаўчы музей). Вытанчаны каларыт быхаўскага абраза будуецца на спалучэнні блізкіх па тону колераў: зялёна-шэрых, блакітных, жамчужных і светла-вохрыстых, якія адцяняюцца ружовымі акцэнтамі на вуснах і мочках вушэй. Тыпаж «Цуда Юр'я» таксама вельмі блізкі да тыпажу ўжо згаданага «Раства Марыі».

Кампазіцыйная пабудова, аргані-

[37] Высоцкая Н. Ф. «Нараджэнне маці боскай» Пятра Яўсеевіча з Галынца//Мастацтва Беларусі. 1983. № 2. Паміж с. 48—49.

23. Пятро Яўсеевіч з Галынца. Раство Марыі. 1649. ДММ БССР

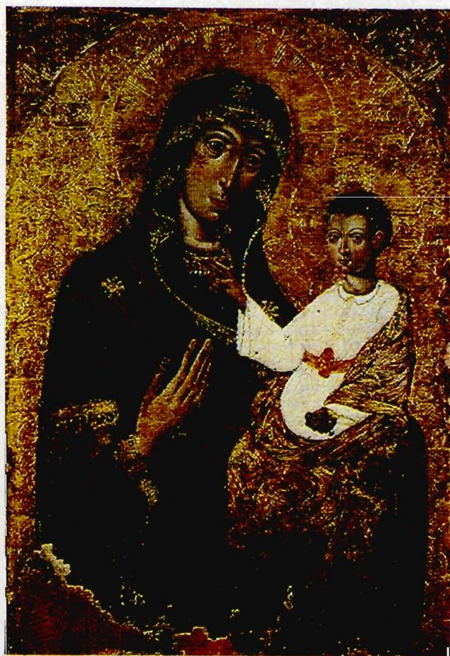
зацыя прасторы і асобныя дэталі ва ўсіх названых творах першай паловы XVII ст. у некаторай ступені нагадваюць рэнесансныя формы: пра гэта сведчыць падкрэсленая ўраўнаважанасць мас, кулісы ў выглядзе рэнесансных збудаванняў і, урэшце, «чаканеныя» ўзоры арнаменту. Гэтым якасцям, асабліва характэрным для палескага жывапісу, амаль не супярэчаць некаторыя барочныя элементы, якія пакуль што падпарадкоўваюцца старой, даволі трывалай выяўленчай сістэме. З усяго сказанага можна зрабіць вывад, што асноўныя тэндэнцыі развіцця беларускай культуры ў той час яшчэ адпавядалі рэнесансным настроям, і гэта асабліва ярка праявілася ў свецкім жывапісе, а іменна ў парадным партрэце.

Цікава адзначыць, што парадны партрэт і іканапіс выпрацавалі на Беларусі агульную сістэму выяўленчых сродкаў: партрэтны жывапіс выкарыстоўваў багаты вопыт іканапіснай дэкарацыі, а ў іканапісе пад уплывам партрэта развівалася цікавасць да спасціжэння і перадачы чалавечага характару [38].

Такім чынам, іканапіс першай паловы і сярэдзіны XVII ст. у сваёй аснове адлюстроўвае эстэтычную сістэму складанага і супярэчлівага часу Контррэфармацыі. Яна ўвасабляе ідэалы, некалькі іншыя ў параўнанні з поглядамі часу росквіту рэнесансных настрояў, але шмат у чым, не толькі па форме, але і па духу, захоўвае старыя традыцыі, замацаваныя мастацтвам XVI ст. Варта адзначыць, што твораў маньерыстычнага характару, па якіх можна прасачыць паступовае выраджэнне стылю, як гэта, напрыклад, у некаторай ступені бачна на абразе «Абразанне» з Мышчыц (МСБК), вельмі мала. У асноўнай масе твораў формы захоўваюць стрыманасць і адпавядаюць ідэалам эпохі.

Вядома, што іканапіс вельмі шчыльна звязаны з іканастасам, і таму для больш поўнага разумення асобных твораў трэба ўявіць іх у сістэме, дзеля якой яны прызначаліся.

24. Маці боская Баркалабаўская. Абраз з г. Быхава Магілёўскай вобл. 1-я пал. XVII ст. Быхаўскі краязнаўчы музей



У адпаведнасці з уяўленнямі, што склаліся да XV ст., іканастас адыгрываў асаблівую ролю ва ўбранні праваслаўных храмаў. Ён уяўляў манументальную шмат'ярусную кампазіцыю, якая падпарадкоўвала сабе астатняе дэкаратыўнае ўпрыгожанне царквы. Іканастас дыктаваў патрабаванні да кожнага асобнага абраза, які павінны быў успрымацца ў комплексе з іншымі. Верагодна, на Беларусі, як і ў суседніх краінах, фарміраванне іканастаса адносіцца да XIV—XV стст., але асобныя ўзоры яго цалкам дайшлі да нас толькі з

---

[38] Тананаева Л. И. Сарматский портрет. М., 1979. С. 110—170.

XVII ст., а фрагменты — з другой паловы XVI і пачатку XVII ст.

Найбольш старажытнымі і вядомымі з'яўляюцца іканастасы царквы Благавешчання ў Супраслі [39] (знішчана ў 1944 г.), Нікольскай у Магілёве, а таксама не ўцалелыя, але добра апісаныя іканастасы Богаяўленскай царквы ў Магілёве [40] і Троіцкай — у Віцебску [41]. У кампазіцыі беларускага іканастаса ярка праступае крыжовы стрыжань, які ўтвараецца дамінуючым апостальскім чынам па гарызанталі і змешчанымі над царскай брамай цэнтральнымі абразамі хрысталагічнага цыкла па вертыкалі. Апошнія найбольш вялікія па габарытах і заўсёды прыўзняты над сваімі радамі. Гэтым беларускі іканастас адрозніваецца ад добра даследаванага рускага з яго стужкавай кампазіцыйнай будовай [42]. Другая адметнасць — адсутнасць класічнага дэісуснага чына, які тут фактычна заменены апостальскім. Ролю дэісуса ў беларускім іканастасе выконвае толькі адзіны цэнтральны абраз «Спас-архірэй», або «Спас на прастоле». У асноўным беларускі іканастас меў чатыры рады (чыны): мясцовы, святочны (не заўсёды), апостальскі і прарочы. Некалькі архаічная структура іканастаса тлумачыцца асаблівасцямі развіцця сацыяльна-гістарычных адносін на беларускіх землях, што знайшло адлюстраванне ў філасофска-рэлігійных поглядах [43].

Структура беларускага іканастаса дапамагае зразумець абраныя мастаком памеры, асаблівасці кампазіцыйнай будовы і эмацыянальную скіраванасць шматлікіх абразоў, якія захаваліся паасобку. Зыходзячы з гэтага, здаецца натуральным, што апостальскія абразы, якія нясуць у сабе асноўны філасофскі зарад усяго манументальнага комплексу, вызначаюцца велічнасцю і значнасцю вобраза (прыгадаем абразы «Апосталы Лука і Сымон» з Кажан-Гарадка, «Апосталы Павел, Іаан і Сымон» з Дамачова), а дэісусныя — урачыстасцю і напружанасцю пачуцця («Дэісус» з Рубеля). Вельмі важнае значэнне надавалася абразам мясцовага рада. Шматлікія ўцалелыя да нашага часу адзігітрыі і спасы ўражваюць глыбінёй пачуцця, а часам і псіхалагізмам. Яны прызначаны былі выконваць ролю «ўваходжання» ў іканастасны вобраз і разлічваліся на працяглае разглядванне з блізкай адлегласці («Маці боская Адзігітрыя» і «Спас Пантакратар» 1632 г. з Бездзежа). У адрозненне ад гэтых твораў храмавы абраз у мясцовым радзе павінен быў інфармаваць аб галоўным прастольным свяце і назве царквы. Таму ён быў найбольш дэкаратыўным і выразным па кампазіцыі і колеру («Тройца старазапаветная» з Дастоева, тры падпісаныя творы з Маларыты: «Праабражэнне» 1648 г., «Пакровы» 1649 г. і «Успенне» 1650 г.).

Абразы святочнага чына разлічваліся на паступовае разглядванне і нетаропка разгортвалі свае кампазіцыі ўздоўж усяго рада. Яны вылучаюцца найбольшай апавядальнасцю («Цалаванне Ганны і Іакіма» з Олтуша).

Беларускія іканастасы часцей за ўсё былі драўляныя, упрыгожаныя рэльефнай, часам ажурнай разьбой і мелі пірамідальныя карункавыя сілуэты. Іх завяршалі разьбяныя па канту дошкі з выявай прарокаў (часцей паясныя або пагрудныя), якія

---

[39] Долматов Н. Супрасльский Благовещенский монастырь. СПб., 1892. С. 97, 98, 140, 174; Freski z Supraśla. Kraków: wyd Artystyczno-graficzne, 1968.

[40] Инвентарь Николаевской церкви в Могилеве за 1855 год//ЦДГА БССР (г. Мінск), ф. 2322, воп. 1, адз. зах. 78, л. 2—3.

[41] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. Мн., 1972. С. 66, 67.

[42] Бетин Л. В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса//Древнерусское искусство. М., 1970. С. 57, 58.

[43] Ветер Э. И. Об особенностях белорусского иконостаса//Художественное наследие. М.: ВЦНИЛКР, 1978. № 4. С. 187—192.

выконвалі больш дэкаратыўную, чым інфармацыйную функцыю.

Апісаная вышэй структура іканастаса на Беларусі была вельмі трывалай і захоўвалася на працягу ўсяго XVII і XVIII стагоддзяў.

* * *

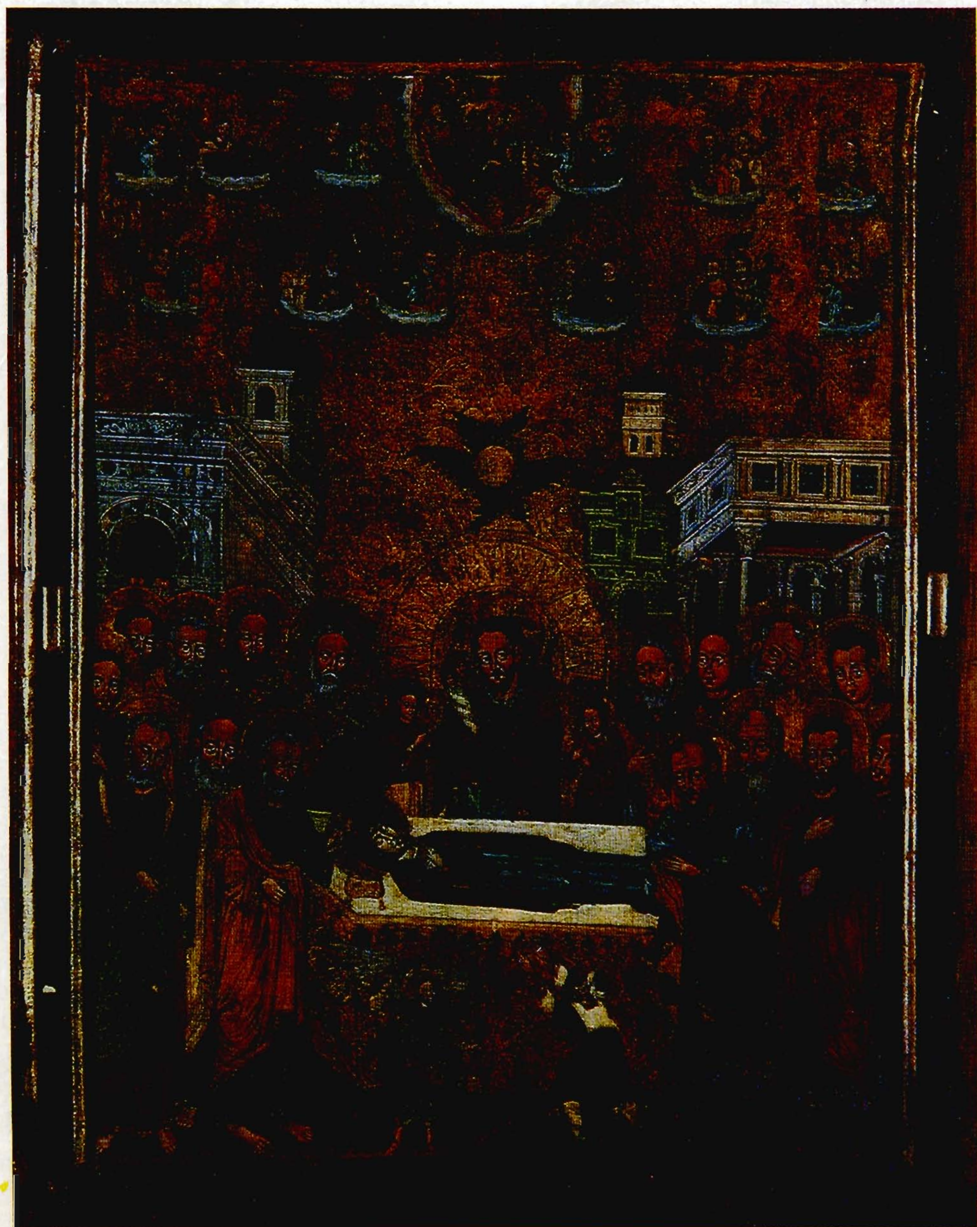
У канцы XVI — пачатку XVII ст. у выяўленчым мастацтве Беларусі склаўся самастойны жанр партрэта. Асаблівага росквіту ён дасягнуў у XVII — пачатку XVIII ст., зрабіўшыся вядучым жанрам свецкага жывапісу. Гэта быў час, калі ў аслабленай пастаяннымі войнамі, эканамічна раздробленай Рэчы Паспалітай каралеўская ўлада была нязначнай, палітычным і эканамічным жыццём краіны, па сутнасці, кіравалі магнацкія роды. На тэрыторыі Беларусі, якая ў той час уваходзіла ў склад Рэчы Паспалітай, гаспадарылі Радзівілы, Тышкевічы, Тызенгаўзы, Патоцкія. Яны мелі сваю армію, сваю выканаўчую і заканадаўчую ўладу. Нават самы збяднелы шляхціц, карыстаючыся правам «вета», меў адносную незалежнасць і ўладу. Не выпадкова ў грамадстве расла цікавасць да роду, сям'і, асобы. Кожны буйны феадал імкнуўся не толькі да багацця, да ўплыву на дзяржаўныя справы, але і хацеў пакінуць у спадчыну сваім нашчадкам сведчанне сваёй вядомасці і славутасці. Такім сведчаннем мог стаць партрэт з адлюстраваннем на ім усіх атрыбутаў радавітасці, улады і багацця. Акрамя таго, XVII стагоддзе азнаменавана нацыянальна-вызваленчай барацьбой, якую ўзначальвалі многія выдатныя асобы. Павялічваецца цікавасць да гэтых людзей, імкненне адлюстраваць іх вобразы на партрэтах. Таму партрэты такога роду з'яўляліся ў той час сродкам выражэння пэўных ідэй, настрояў, думак.

Партрэт XVI—XVIII стст. з'яўляецца не толькі творам мастацтва, а яшчэ (можа, і найперш) генеалагічным дакументам, які ўвекавечвае прадстаўніка таго ці іншага роду і з'яўляецца яго своеасаблівым «пашпартам». Такая функцыянальная накіраванасць партрэта нараджала своеасаблівыя стылістычныя прыкметы, якія не змяняліся на працягу многіх дзесяцігоддзяў, аж да пачатку XIX ст. Складваецца тып партрэта, які ў польскім мастацтвазнаўстве называецца «сармацкім», у Рускай дзяржаве вядомы з другой паловы XVII ст. як «парсуна». Для партрэтаў такога роду характэрны строгія каноны: фігуры падаюцца ў рост, радзей пагрудна або пакаленна, у парадным адзенні з атрыбутамі ўлады: гетман — з булавой, маршалак — з маршальскім жэзлам, падкаморы — з ключом і г. д. На фоне звычайна маляваліся падвязаныя драпіроўкі і элементы архітэктуры, што рабіла ўражанне і надавала партрэту ўрачыстасць і параднасць. Выява дапаўнялася доўгім надпісам, у якім паведамлялася пра ўзнагароды, тытул, пасады партрэтаванага, а таксама некаторыя біяграфічныя звесткі. Нярэдка ў правым ці левым кутку партрэта можна было ўбачыць і герб заказчыка. У свецкіх партрэтах мадэліроўка формы была амаль такая ж, як і ў абразах, але партрэтысты больш засяроджвалі ўвагу на фактуры прадметаў, іх бытавой сутнасці, трактоўцы дэталей адзення, асобных рэчаў. Мастак імкнуўся праўдзіва перадаць натуру. Ён аб'ёмна пісаў толькі твар мадэлі, фігура ж трактавалася плоскасна, поза — застылай, скаванай. «Сармацкі» партрэт існаваў на тэрыторыі ўсёй Рэчы Паспалітай, г. зн. і на беларускіх землях. Партрэты, створаныя на тэрыторыі Беларусі, маюць некаторыя элементы, уласцівыя польскаму, літоўскаму, украінскаму партрэтнаму мастацтву XVI—XVIII стст. Таму праблему беларускага партрэта трэба

разглядаць у агульным комплексе праблем, звязаных з культурай усходніх і заходніх славян і іншых народаў.

У мастацтве партрэта, якое развівалася на тэрыторыі Беларусі, можна вылучыць шэраг твораў, цесна звязаных з еўрапейскім жывапісам, створаных пераважна замежнымі мастакамі або мясцовымі жывапісцамі, якія атрымалі еўрапейскую адукацыю.

25. Успенне. Абраз з в. Олтуш Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. 1650. ДММ БССР



Мяркуючы па выяўленчай канцэпцыі, па адносінах мастака да мадэлі, яе трактоўцы, партрэт Кацярыны Слуцкай (2-я палова XVI ст.) напісаны прадстаўніком польскай мастацкай школы, якая зрабіла асабліва прыкметны ўплыў на развіццё беларускага партрэта.

Адзін з ранніх партрэтаў у калекцыі ДММ БССР — партрэт Юрыя Радзівіла. У ім адчуваецца ўплыў

26. Невядомы мастак.
Партрэт Януша Радзівіла.
30-я гг. XVII ст. ДММ БССР

творчай манеры Лукаса Кранаха. У XVI ст. Радзівілы былі цесна звязаны з нямецкімі княжацкімі родамі. Партрэт дачкі Юрыя Радзівіла — Барбары Радзівіл быў таксама напісаны мастаком школы Лукаса Кранаха.

Выява Альбрэхта Станіслава Радзівіла (ДММ) таксама блізкая да еўрапейскай школы жывапісу. Яго аўтар, магчыма, належаў да майстроў кола Петэра Данкерса (1596?—1661), які атрымаў адукацыю ў Галандыі і шмат гадоў працаваў у Вільні, Варшаве і Гданьску. Ювелірная стараннасць у апрацоўцы дэталей, дакладнасць, дакументальнасць у перадачы прадметнага свету, што характэрна для галандскага мастацтва, уласцівыя таксама партрэтам Уладзіслава Дамініка Заслаўскага-Астрожскага (ДММ) і Януша Радзівіла (ДММ), створаным у 1630-х гадах Барталамеем Стробелем (1591—1650), прыдворным мастаком караля Уладзіслава IV, творчасць якога аказала значны ўплыў на мясцовае мастацтва. Уладзіслаў Дамінік Заслаўскі-Астрожскі — сын Аляксандра Заслаўскага і Ефрасінні Астрожскай. Нягледзячы на сваю маладосць, ён карыстаўся вялікай папулярнасцю сярод сваіх сучаснікаў. Юнак быў добра адукаваны, ведаў некалькі замежных моў, любіў літаратуру, сам спрабаваў сваё пяро. Яго двор зрабіўся цэнтрам літаратурнага і мастацкага жыцця таго часу. У 1635 г. Стробель напісаў партрэт заслаўскага князя, які захоўваецца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве. Партрэт, які знаходзіцца ў ДММ БССР, мае стылістычнае падабенства з варшаўскім партрэтам. Магчыма, аўтарам яго з'яўляецца таксама Б. Стробель.

Партрэт Януша Радзівіла (1630, ДММ), напісаны пасля атрымання ім звання падкаморыя Вялікага княства Літоўскага. Радзівіл паказаны ў лёгкім развароце ўправа, рукой ён абапіраецца на стол, на якім ляжыць вялікі ключ — сімвал пасады падкаморыя. Апрануты ён у еўрапейскі касцюм: на ім кароткі пурпуэн з сярэбрана-чырвонай парчы з геаметрычным арнаментам, на плячах — вялікі белы каўнер, упрыгожаны тонкімі карункамі, і такія ж манжэты. Па модзе таго часу доўгія да плеч валасы і невялікая бародка. Лёгкім святлаценем мастак мадэліруе твар з выразнымі рысамі, але аб'ёмна вылепленаму твару быццам супрацьпастаўлены педантычна, дэ-

талёва выкананы касцюм. Рупліва выпісаны кожны зігзаг арнаменту на тканіне, старанна перададзена кожная дэталь малюнка карункаў. Такое спалучэнне двух супрацьлеглых мастацкіх вырашэнняў было характэр-

27. І. Шрэтар. Партрэт Катажыны і Марыі Радзівіл. 1646. ДММ БССР

на для Б. Стробеля. Таму ў нас ёсць усе падставы меркаваць, што нясвіжскі партрэт Януша Радзівіла быў напісаны таксама Барталамеем Стробелем.

На другім партрэце невядомага майстра Януш Радзівіл (ДММ) паказаны ў больш сталым узросце, у перыяд росквіту сваёй дзейнасці і магутнасці. На ім карычневы жупан з радам дробных залацістых гузікаў і чырвоная, падбітая цёмным футрам дэлія, якая спераду зашпілена спражкай, упрыгожанай каштоўнымі камянямі. На століку злева гетманская булава. У твары, фігуры гетмана Вялікага княства Літоўскага адчуваецца годнасць прадстаўніка заможнага і магутнага роду. Партрэт напісаны з дастатковай жывапіснай свабодай, шырокім плаўным мазком у цёплай залаціста-карычневай коле-равай гаме, любімай мастакамі Нідэрландаў.

Жывапісец Іаган Шрэтар — прыхільнік фламандскага мастацтва, немец па паходжанню, жыў у Вільні і працаваў на тэрыторыі Беларусі, Літвы і Польшчы. Архіўныя дакументы сведчаць, што ў 1646 г. Аляксандра Сабеская, настаяцельніца манастыра брыгітак у Гродна, заключыла дагавор з І. Шрэтарам на напісанне 8 рэлігійных кампазіцый для касцёла Благавешчання. Мастак працуе некаторы час у Гродна. Вядомы беларуска-польскі паэт і даследчык літаратуры XIX ст. Уладзіслаў Сыракомля ўспамінае, што ў Нясвіжскай галерэі знаходзілася некалькі партрэтаў, створаных І. Шрэтарам. У зборы ДММ БССР ёсць палатно, датаванае і падпісанае мастаком. На ім — дзве жонкі Януша Радзівіла: нябожчыца Катажына з Патоцкіх і жывая ў момант напісання партрэта Марыя Лупу. Не выпадкова аўтар размясціў жанчын у розных плоскасцях палатна: фігура Катажыны напаўзаслонена постаццю Марыі. Кампазіцыйная схема партрэта запазычана мастаком з фламандскага мастацтва. Кіруючыся рэалістычнымі традыцыямі гэтай мастацкай школы, Шрэтар імкнецца даць псіхалагічную характарыстыку сваіх гераінь. У вобразах няма той заглыбленасці ў сябе, што характэрна для традыцыйнага параднага партрэта. Асабліва жывыя і выразныя вочы ў Марыі Лупу. Яны нібы выпраменьваюць энергію і ўнутраную сілу. Далікатная Катажына Патоцкая, наадварот, глядзіць з мяккай усмешкай. Нягледзячы на сваё замілаванне фламанд-

28. Невядомы мастак.
Партрэт Крыштафа Весялоўскага.
1636. ДММ БССР

скім мастацтвам, майстар усё ж прытрымліваецца традыцый партрэтнага жывапісу, якія былі распаўсюджаны на тэрыторыі Рэчы Паспалітай. Лёгкімі мазкамі ён лепіць аб'ёмы твараў. Але фігуры плоскія. Яны нібы выключаны з навакольнага асяроддзя. І ў позах, і ў жэстах адчуваецца застыласць, скаванасць.

Асаблівай увагі ў беларускім партрэтным мастацтве заслугоўвае група твораў, якая адрозніваецца ад вядомых еўрапейскіх схем мастацкім ладам і манерай пісьма, характэрнай толькі для мясцовых мастакоў, выхадцаў з Беларусі.

Замежныя мастакі не маглі задаволіць рост попыту на партрэт, што садзейнічала больш актыўнай рабоце ў гэтым жанры мясцовых майстроў. Архіўныя дакументы і іншыя пісьмовыя крыніцы раскрываюць разнастайнае па нацыянальнаму складу кола мастакоў, якія працавалі пры нясвіжскім двары Радзівілаў [44]. Несумненную цікавасць прадстаўляе кантракт Крыштафа Радзівіла ў 1620 г. з віленскім мастаком Янам Мачульскім, які абавязаўся напісаць 11 копій партрэтаў [45]. Сярод прозвішчаў мастакоў шмат мясцовых імён. Становішча мясцовых мастакоў было незайздросным. Гэтыя людзі, па сутнасці, былі ўласнасцю сваіх гаспадароў. Іх творчы лёс цалкам залежаў ад густаў і патрабаванняў мецэнатаў.

Унікальную з'яву ўяўляюць знойдзеныя ў 1966 г. у склепе Благавешчанскага касцёла кляштара брыгітак у Гродна партрэты сям'і Весялоўскіх, напісаныя невядомым гродзенскім мастаком. На адным з іх Крыштаф Весялоўскі (1636), на другім (паміж 1633—1645) — яго жонка Аляксандра Марыяна Весялоўская з Сабескіх. Побач з партрэтам фундатара манастыра і яго жонкі знаходзіўся партрэт маладой жанчыны — Грызельды Сапегі, прыёмнай дачкі Весялоўскіх, зроблены ў 30-я гады XVII ст., у памяць якой і заснаваны манастыр.

Мастак намаляваў Крыштафа Весялоўскага ва ўвесь рост, амаль франтальна. На ім залацісты ўзорысты жупан з парчы, на плечы накінута чорная аксамітная дэлія, зашпіленая на грудзях спражкай. У адной руцэ ў Крыштафа маршальскі жэзл, сімвал яго ўлады, другой ён трымаецца за эфес шаблі. Урачыстасць падкрэсліваецца ўзмоцненай параднасцю, перададзенай мастаком праз антураж: пышная зеленаватая драпіроўка, злева — калоны, наверсе адной з іх — герб Весялоўскіх «Агеньчык».

Крыштаф Весялоўскі — аканом г. Гродна, вядомы ў гісторыі сваёй грамадскай дзейнасцю. Яго прыёмная дачка Грызельда памерла зусім юнай, ледзь дасягнуўшы паўналецця. На партрэце яна стаіць ля стала ў зеленаватай сукенцы з парчы, паверх якой чорная роба, на шыі жамчужныя пацеркі, якія добра дапаўняюць колеравую гаму партрэта. На скронях, у вушах, на руках упрыгожанні з каштоўных камянёў.

Пасля смерці Крыштафа яго жонка Аляксандра Марыяна стала ігуменняй кляштара, таму мастак паказвае яе ў паўманаскім адзенні: чорны да зямлі плашч, на галаве белае пакрывала, зверху якога чорная шапка з сабалінай аблямоўкай.

Характэрная рыса таленту невядомага гродзенскага майстра — незвычайная дэкаратыўнасць жывапісу. Аўтар умела кладзе на плоскасці асноўныя колеравыя плямы, пры гэтым тонка перадае градацыі кожнага колеру. У яго палотнах усё падпарадкавана дэкаратыўнаму эфекту. Партрэт Крыштафа шматколерны, але ў шматгалосым колеравым хоры

---

[44] Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w neij przebywających. Warszawa, 1850—1857. T. 1—3.

[45] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 4, спр. 2001, л. 7—8.

29. Невядомы мастак.
Партрэт Грызельды Сапегі.
30-я гг. XVII ст. ДММ БССР

усё выверана і ўзгоднена. Фарбы не дысаніруюць, а дапаўняюць адна адну, узмацняючы гучанне асноўнай колеравай гамы.

Партрэт Грызельды, пабудаваны на кантрасце халодных блакітна-сініх і цёплых залаціста-карычневых таноў, выглядае ўрачыста, значна. Ён здаецца зробленым з каштоўных камянёў, якія зіхацяць усімі сваімі гранямі. Дэкаратыўнага эфекту аўтар дамагаецца, прытрымліваючыся іканапісных традыцый: ён малюе стол зверху і з блізкай адлегласці, не дае перспектыўнага скарачэння, старанна выпісвае мармуровыя пліты падлогі. Таму застылая фігура здаецца распластанай на плоскасці. Ярка выражаная дэкаратыўная аснова, плоскаснасць выявы, іканапіснае разуменне перспектывы збліжаюць творы аўтара з працамі мясцовых іканапісцаў. Выкарыстоўваючы кампазіцыйную схему еўрапейскага рэпрэзентатыўнага партрэта, аўтар усё ж прытрымліваецца мясцовай традыцыі.

Такім чынам, у канцы XVI—XVII ст. у беларускім выяўленчым мастацтве скласіся спрыяльныя ўмовы для развіцця жанру партрэта, які паступова набываў свае характэрныя рысы.

Жывапіс Беларусі канца XVI — першай паловы XVII ст.— досыць складаная і супярэчлівая з'ява ў гісторыі сусветнага мастацтва. Развіваючыся на скрыжаванні шляхоў, якія вялі з Усходу на Захад, ён узбагачаўся, з аднаго боку, рысамі заходнееўрапейскай культуры, з другога — захоўваў рысы ўсходнеславянскай культуры. У той жа час у ім прыкметна праяўлялася і тая плынь, якая зыходзіла ад народнага мастацтва. Вялікі ўплыў на развіццё жывапісу аказалі і гістарычныя падзеі, якія адбываліся ў той час на тэрыторыі сучаснай Беларусі. Такім чынам, беларускі жывапіс гэтага перыяду можна лічыць самабытнай і арыгінальнай з'явай у гісторыі сусветнага мастацтва.

ГРАФІКА

У канцы XVI — пачатку XVII ст. канчаткова сцвердзіў сябе графічны партрэт, далейшае развіццё атрымаў пейзаж. На якасна новую ступень узняліся гістарычны і бытавы жанры. Адрадзілася пастаронкавая ілюстрацыя, якая ў пасляскарынінскі перыяд, па сутнасці, знікла з кірылаўскай кнігі. Узбагаціліся мастацкія сродкі графікі, што звязана з засваеннем новай тэхнікі — металагравюры.

Як жывапіс і скульптура, графіка гэтага часу таксама зазнала ўздзеянне стылю барока. Сімвалы і алегорыі на тытулах кніг, выявы на ўпрыгожаннях (застаўках, канцоўках) прасякнуты ўласцівай барока дынамікай і рухам. Аднак у беларускай графіцы (асабліва ў кірылаўскіх кнігах) барока мела адметны характар: у ім адсутнічаюць крайнія праяўленні экспрэсіі і патэтыкі, характэрныя для заходнееўрапейскага мастацтва.

У XVII ст. узбагачаюцца мастацкія сродкі, што звязана з засваеннем новых графічных тэхнік, у прыватнасці медзярыта і афорта. Канчатковым вынікам гэтых цікавых складаных працэсаў з'явілася паступовае фарміраванне нацыянальнай школы гравюры са сваім непаўторным абліччам, своеасаблівай тэматыкай, тыпажом, выяўленча-пластычнай стылістыкай.

Важнай прыкметай графічных твораў гэтага часу з'явілася іх персаналізацыя. Мастакі польска-лацінскіх друкарняў цяпер падпісваюць свае працы ўласнымі прозвішчамі, а зрэдку нават указваюць год і месца іх стварэння.

Вядучым відам графікі была кніжная гравюра. Як і раней, яе эвалюцыя звязана з дзейнасцю белару-

скіх друкарняў. Развіццё друкарства ў Беларусі (як і на Украіне) пайшло па лініі дэцэнтралізацыі. Апошняе абумовіла існаванне рада друкарскіх школ, кожная з якіх мела свае асаблівасці, свой непаўторны характар.

Найбольшая колькасць друкарняў функцыяніравала ў сталіцы Вялікага княства Літоўскага — Вільні. Тут выдавалі кнігі Мамонічы, Васіль Гарабурда, Даніэль Лянчыцкі, Ян Карцан. Актыўна дзейнічала друкарня Віленскай акадэміі, якую заснаваў Мікалай Радзівіл Сіротка. У 90-я гады XVI ст. у Вільні ўзнікае брацкае друкарства. У 1630-я гады друкарства пачалося ва Усходняй Беларусі — у Куцейне, затым у Магілёве.

У час руска-польскай вайны 1654—1667 гг. выпуск кніг прыкметна скарачаецца, многія друкарні спыняюць сваю дзейнасць. Пасля ўзяцця царскімі войскамі Магілёва (1654) у Расію была перавезена куцеінская друкарня.

Паводле бібліяграфічных крыніц, з 1601 па 1654 г. у Беларусі надрукавана каля 100 кірылаўскіх кніг [46], даволі разнастайных па тэматыцы. Апрача тэалагічнай, выдавалася свецкая і палемічная літаратура, творы антычных аўтараў, падручнікі, юрыдычна-заканадаўчыя акты, календары, кнігі па ваеннаму мастацтву, апісанні падарожжаў і г. д. У агульнай масе тагачаснай літаратуры дамінуюць гуманістычныя матывы.

Асобныя беларускія выданні першай паловы XVII ст. з'яўляюцца непераўзыдзенымі шэдэўрамі мастацтва кнігі, узорамі творчасці друкароў, рысавальшчыкаў, гравёраў. Характэрнай рысай аздобы кніг было імкненне да сінтэзу, да ўзаемадзеяння ўсіх кампанентаў: тытула, заставак, канцовак, ініцыялаў, фігурных выяў, наборнай арнаментыкі.

Спецыфіку развіцця графікі ў значнай ступені вызначаў абразны дрэварыт, які дамінаваў у кірылаўскай кнізе з часоў Скарыны. У XVII ст. ён зблізіўся з рускай і асабліва ўкраінскай гравюрай. З рускай яго радніла шырокае развіццё фігурнага «партрэтнага» франтыспіса, з украінскай — выяўленчая стылістыка, тоеснасць сюжэтаў (часцей за ўсё новазапаветных). У польска-лацінскіх выданнях асноўнай тэхнікай афармлення была металагравюра.

Нацыянальныя асаблівасці беларускай графікі ярчэй за ўсё выявіліся ў кнігах брацкіх друкарняў: віленскай Троіцкай (затым Свята-Духаўскай), куцеінскай, пазней магілёўскай.

У дзейнасці друкарні віленскага брацтва вылучаюцца два перыяды.

30. Тытульны ліст «Устава». Вільна. 1617

---

[46] Лукьяненко В. И. Каталог белорусских изданий кирилловского шрифта XVI—XVII вв. (1600—1654). Л., 1975. Вып. 2. С. 13.

Першы працягваўся ад заснавання друкарні (90-я гады XVI ст.) і да 1610 г., калі па загаду каралеўскіх улад яна была закрыта, другі — з 1611 г. амаль да сярэдзіны XVII ст., калі брацтва выпускала кнігі і ў Еўі. Да віленскага брацтва перайшла частка друкарскага матэрыялу Скарыны, бо ў выданнях братчыкаў сустракаюцца аўтэнтычныя аздобы кніг першадрукара. Друкарня валодала значным наборам шрыфтоў (не толькі кірылаўскіх, але і лацінскіх) і арнаменту. Для выданняў братчыкаў характэрны невялікі, зручны фармат, добрая якасць шрыфту і набору, багацце арнаментальна-графічных аздоб, высокая выдавецкая культура. Большасць кніг мела тытул.

У 1596 г. з брацкай друкарні выйшлі адразу тры падручнікі: «Часоўнік», «Азбука» і «Граматыка словенска». Ва ўсіх трох кнігах змешчаны застаўкі і ініцыялы, надрукаваныя з сапраўдных дошак віленскіх выданняў Скарыны.

Тытульныя лісты першых брацкіх выданняў даволі сціплыя. Так, тытул «Граматыкі» скампанаваны з дзвюх архітэктурных калон, раслiннай застаўкі зверху і канцоўкі ўнізе. Калоны выраШаны спрошчана, штрых няўпэўнены, гравіроўка дробных дэталей недасканалая. Але асноўная канструкцыя малюнка — архітэктурная рамка з тэкстам пасярэдзіне — тут ужо знойдзена. Далейшае развіццё тытульнага ліста ішло па лініі ўзбагачэння яго дэкорам і «ачалавечвання» кампазіцыі шляхам увядзення ў яе чалавечых фігур.

Кампазіцыя тытула «Часоўніка», адзіны экземпляр якога зараз захоўваецца ў бібліятэцы Кембрыджскага універсітэта, блізкая да «Граматыкі словенскай» Л. Зізанія: назва кнігі дадзена паміж архітэктурнымі калонамі з базамі і капітэлямі. Знізу яны крыху патоўшчаны, што надае выяве ўражанне ўстойлівасці. Вакол калон пластычна награвіраваны стылізаваныя галінкі, вырашаныя ўпэўненымі чорнымі штрыхамі. Зверху над тэкстам — трохвугольнік, у якім дэкаратыўная разетка з пялёсткамі ў выглядзе сонечных промняў. Унізе пад

31. Тытульны ліст «Евангелля». Еўе, 1616

тэкстам змешчана невялічкая канцоўка накшталт гарызантальнай васьмёркі.

Своеасаблівы тытул упрыгожыў віленскія «Граматыкі» 1618 і 1621 гг., рэдкія экземпляры якіх захоўваюцца ў бібліятэцы Оксфардскага універсітэта. Малюнкі на тытулах абодвух падручнікаў аднолькавыя: на пярэднім плане злева настаўнік дубцамі хвошча вучня. За экзекуцыяй уважліва назіраюць братчыкі, якія адлюстраваны з кнігамі за сталом. Аўтар малюнка, відаць, не меў вялікай мастацка-прафесійнай адука-

цы: галовы вучняў, іх рукі намаляваны крыху наіўна, спрошчана, штрыхоўка грубаватая. Тым не менш ён быў, несумненна, адоранай асобай. Перад намі — жанрава-бытавая кампазіцыя з усімі яе асаблівасцямі і рэаліямі. Кампазіцыйная схема тытула згаданых «Граматык» паўторана ў «Азбуцы» (1637), якая выйшла ў Маскве.

На тытуле «Устава» (1617) загаловак дадзены ў праёме архітэктурнай брамы. Справа і злева — фігуры апосталаў Пятра і Паўла. У чатырох кутках у круглых медальёнах — сімвалічныя выявы жывёл (арол, цялё, анёл, леў), якія звычайна паказваюцца побач з евангелістамі. Зверху, пад назвай кнігі, змешчаны галіны з яблыкамі і лісцем — намёк на пейзаж з квітнеючым садам. Раслінны матыў арганічна кампануецца ў браму, ажыўляючы яе. Вакол гравюры рамка з наборнага арнаменту, якая ўзмацняе дэкаратыўнасць выявы. Кампазіцыйнае вырашэнне тытула «Устава» ў нечым сугучна тытульнаму лісту «Вертаграда душэўнага» (1620).

Да ліку лепшых тытульных лістоў адносіцца тытул «Евангелля» (1616, Еўе), якое Я. Карскі лічыў «адным з самых чыстых заходнерускіх (г. зн. беларускіх) выданняў» [47]. Па ўзроўню мастацкага аздаблення, багаццю застаўак, канцовак, ініцыялаў яно належыць да ліку лепшых кніг XVII ст. Існуе пяць варыянтаў гэтага выдання. У кожным з іх змешчана каля 100 застаўак, 14 канцовак і каля 150 ініцыялаў з 60 дошак. Акрамя таго, усе варыянты маюць тытулы рэдкай работы, гравюры з выявамі святога Каліста (на адвароце тытула) і вялікі арсенал наборнага арнаменту, лінейных рамак і г. д. Уражвае тонкасць гравіроўкі: нідзе няма ні суцэльных чорных плям (такіх, дзе б не прайшоў разец), ні белых мясцін — усё запоўнена сакавітай разьбой, старанна апрацавана дэкорам, карункамі жывых, дакладных ліній, упэўненай майстэрскай штрыхоўкай.

У тытуле «Евангелля» 1616 г. ёсць рысы, якія збліжаюць яго з гравюрамі П. Мсціслаўца з «Евангелля» 1575 г.: агульны дэкаратыўны прынцып, характар раслінай арнаментыкі, кампазіцыя, тыя ж дэталі — калоны з луской, матыў букета ў верхніх кутках, стылізаваныя львы. Можна меркаваць, што тытул «Евангелля» 1616 г. быў выкананы адным з вучняў П. Мсціслаўца, які ў пачатку XVII ст. працаваў у друкарні віленскага брацтва. Як адзначыў А. Сідараў, «ні Масква, ні Кіеў не могуць прывесці прыкладу такога багата ўпрыгожанага, поўнасцю карункавага ўбору тытульнай рамкі, як у «Евангеллі», выдадзеным у маленькім мястэчку Еўе ў 1616 г.» [48].

Словы выдатнага знаўцы старой кнігі і гравюры можна аднесці і да тытула другога шэдэўра — «Евангелля» 1644 г., выдадзенага ў Вільні або Еўі. Тытул — складаны, асобныя яго часткі надрукаваны з розных дошак. Вышэй і ніжэй загалоўка ў чатырох кутках закампанаваны выявы евангелістаў у круглых медальёнах, пасярэдзіне — апосталы Пётр і Павел, над імі — фігуры анёлаў. Гравюра «Тройца» ўзята з «Дыёптры» 1642 г. Сярэдняя «чырвоная» частка тытула з выявамі евангелістаў ужывалася раней у «Новым запавеце» (1641). Апосталы Пётр і Павел адціснуты з дошкі, што прымянялася ў «Паўуставе» (Вільня або Еўе, 1637—1640).

Пад левай калонай тытула награвіравана дата «1593» і манаграма гравёра «HIV» (Грынь Іванавіч?). Відаць, рамка тытула была зроблена

[47] Карский Е. Ф. Белорусы. М., 1956. Вып. 2—3. С. 408.

[48] Сидоров А. А. История оформления русской книги. М.; Л., 1946. С. 78.

яшчэ ў канцы XVI ст. Яе аўтар несумненна быў мастаком круга П. Мсціслаўца, аб чым сведчаць дэкор гравюры, яе выяўленчыя матывы (відарыс вазонаў у верхніх кутках і інш.). Тут змешчаны таксама чатыры выявы евангелістаў — копіі гравюр Мсціслаўца з «Евангелля» 1575 г., якія аздоблены рамкай з наборнага арнаменту.

У XVII ст. атрымала далейшае развіццё і геральдычная гравюра — адлюстраванні гербаў, звычайна мецэнатаў, што фінансавалі выданне, на адвароце тытула. Яны вылучаюцца дэкаратыўнасцю, умелай трактоўкай картушаў у акаймоўцы стылізаванага лісця, тонкасцю гравіроўкі: гербы Агінскіх, Хадкевіча і Валовічаў у «Евангеллі» 1616 г. з Еўя; Л. Сапегі ў «Служэбніку» 1617 г. з Вільні; Трызнаў у «Малітаслове» 1652 г. з Вільні і інш.

У беларускіх кірылаўскіх выданнях XVII ст. зафіксавана 16 геральдычных гравюр, і ўсе яны з'яўляюцца ўзорамі тонкай работы [49]. Асабліва вялікае развіццё геральдычная гравюра (медзярыт) атрымала ў лацінска-польскіх выданнях друкарні Віленскай акадэміі.

У канцы XVI — пачатку XVII ст. новыя рысы заўважаюцца і ў графічнай арнаментыцы і застаўках, канцоўках, ініцыялах. У застаўках узмацняецца іх выяўленча-ілюстрацыйны пачатак. У цэнтры застаўкі, якая запоўнена раслінным арнаментыкай (кветкамі, лісцем, пладамі), нярэдка даюцца медальёны з новазапаветным сюжэтам, выявамі святых, а часам і цэлых евангельскіх сцэн. Такія застаўкі ўпершыню з'явіліся ў віленскіх брацкіх друкарнях. Некаторыя з іх узыходзяць да страцінскіх выданняў. Напрыклад, кампазіцыя застаўкі са сцэнай «Уваскрэсення» («Евангелле вучыцельнае», 1616, Еўе, л. 97 другога падліку) мае аналаг у страцінскім «Служэбніку» (1604). З гэтага ж выдання скапіраваны застаўкі з выявамі святых, міфалагічных істот і жывёл, змешчаныя ў «Часаслове» (1617) Мамонічаў. Аднак большасць аздоб беларускай кірылаўскай кнігі вылучаецца і самабытнасцю сюжэтаў, і філіграннасцю выканання.

Ініцыялы ў кнігах XVII ст. самыя разнастайныя. Як ужо адзначалася, многія з іх (выданні Вільні і Еўя) узыходзяць да скарынінскіх. У кнігах Мамонічаў загалоўныя літары нярэдка выкананы ў старадрукарскім стылі. Асобныя ініцыялы «Часаслова» 1617 г. характарызуюцца складаным пляценнем з элементамі тэраталагічнага стылю. Загалоўныя літары «Часаслова» 1632 г., надрукаванага Спірыдонам Собалем у Куцейне, дадзены з выявамі птушак, побач з Т намаляваны кентаўр, на некаторых літарах (напрыклад, Х) — выявы святых. Асобныя выяўленчыя матывы гэтых літар узяты з грэчаска-рымскай міфалогіі. Прататыпы ініцыялаў гэтага выдання знаходзім у страцінскім «Служэбніку» 1604 г.

Часам у адной кнізе ўжываліся ініцыялы розных тыпаў. Напрыклад, у «Евангеллі вучыцельным» (Еўе, 1616) адбіта 145 ініцыялаў з 60 дошак. Адны з іх па стылю ўзыходзяць да літар П. Мсціслаўца, другія — І. Фёдарава, трэція — да страцінскіх выданняў. Тэраталагічныя літары Р, Ч і іншыя выкананы паводле «Евангелля вучыцельнага», выдадзенага ў 1606 г. у Крыласе.

У кнігах XVII ст. канчаткова прыжыліся і канцоўкі. Яны меншыя за застаўкі, маюць форму вазонаў, рашотак, стылізаваных кветак або ўмоўных выяў анёлаў, чалавечых галоў і г. д. («Новы запавет», Еўе, 1611; «Новы запавет», Куцейна, 1652 і інш.).

Пастаронкавая ілюстрацыя ў кірылаўскіх выданнях першай паловы

---

[49] Лукьяненко В. И. Каталог белорусских изданий... Вып. 2. С. 257—258.

XVII ст. не атрымала прыкметнага развіцця. У згаданай «Граматыцы» 1596 г. адлюстравана жанчына з ключом у левай руцэ — сімвалічная выява граматыкі, закампанаваная ў лінейную і архітэктурна-дэкаратыўную рамкі. Фігура жанчыны намалявана пластычна, амаль скульптурна. Аб'ём мадэліраваны жывымі сакавітымі штрыхамі, пакладзенымі па форме. Вобраз граматыкі створаны, несумненна, пад уплывам Рэнесанса. Ва ўсходнеславянскай графіцы ён

32. Святы Калiст. Iлюстрацыя да «Евангелля». Еўе, 1616

з'яўляецца самым раннім вобразам-сімвалам.

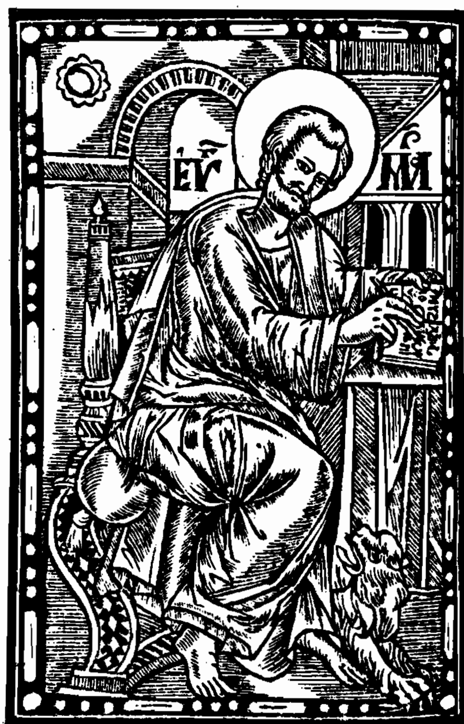
У брацкіх выданнях папулярным быў франтыспіс з выявай цара Давіда або евангелістаў. Самы ранні франтыспіс аздобіў віленскую «Псаломніцу» (1595). Фігура цара Давіда выканана ў ім пад уплывам гравюры П. Мсціслаўца з «Псалтыра» 1576 г. Гэты ж Давід паўтораны і ў еўінскім «Новым запавеце» (1611). Кнігу ўпрыгожылі таксама выявы евангелістаў, якія таксама зроблены па ўзору гравюр Мсціслаўца.

Самыя ўдалыя выявы евангелістаў выкананы для віленскага «Новага запавету з псалтырам» (1623). Выразныя, нетрафарэтныя паставы, пераканаўчы тыпаж і адзенне. Вобразы такія жыццёвыя, нібы мастаку пазіравалі беларускія рамеснікі і сяляне. Майстар «Новага запавету» ведаў гравюры Мсціслаўца, але жыццёвая праўда была для яго важней. Усе пяць яго дрэварытаў паўтораны ў «Новым запавеце» 1641 г., а «Марк» і «Матфей» надрукаваны яшчэ і ў «Букварах» (1652). Гэта «ключавыя» ксілаграфіі віленска-еўінскай школы.

Часта адны і тыя ж дрэварыты паўтараліся ў розных выданнях. Так, непераўзыдзеная па мікраскапічнай тэхніцы гравіроўкі «Тройца», якая згадвалася ў «Дыёптры» (1642), паўторана ў еўінскіх кнігах «Псалтыр» і «Дыёптра» (абедзве 1642 г.), «Евангелле» (1644), «Буквар» (Вільня, 1652). Усе «Тройцы» ў гэтых кнігах адбіты з адной дошкі.

У XVII ст. у кірылаўскай кнізе адраджаецца рэдкая ў беларускай кнізе пастаронкавая ілюстрацыя. Пасля выданняў Скарыны першай віленскай кнігай з ілюстрацыямі да тэксту быў «Часаслоў» (1617), выдадзены Мамонічамі. У ім змешчаны ілюстрацыі: «Сашэсце святога духа», «Благавешчанне», «Нараджэнне Хрыста», «Пакланенне валхвоў», «Малітва цара Давіда», «Уваход у Іерусалім», «Распяцце» і інш. Стыль ілюстрацый блізкі да ксілаграфіі віленскіх выданняў Скарыны. Яны награвіраваны тонкім штрыхом, што нагадвае тэхніку медзярыта. Фігуры, тыпаж, адзенне персанажаў, архітэктурныя элементы трактуюцца рэалістычна. Гравёр умела карыстаецца разцом: роўныя, густа па-

33. Евангеліст Марк. «Новы запавет». Вільна, 1623



кладзеныя па форме паралельныя штрыхі мадэліруюць аб'ём.

Як устанавіла А. Зёрнава, большасць дрэварытаў «Часаслова» 1617 г. скапіраваны з львоўскіх выданняў «Часаслова» (1609) і «Кнігі аб свяшчэнстве» (1614). Віленскія копіі зроблены настолькі дакладна, што іх лёгка прыняць за арыгіналы.

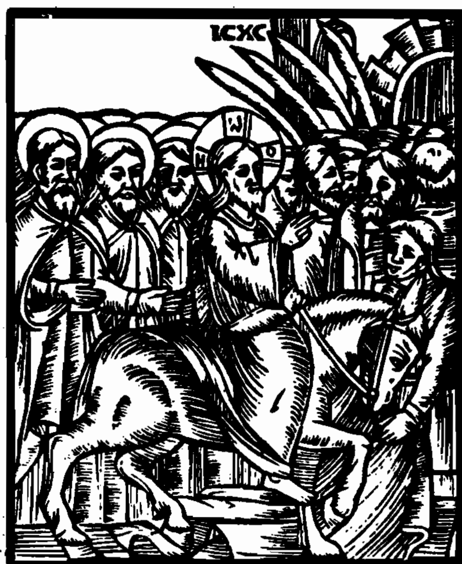
Апрача ілюстрацый у «Часаслове» 1617 г. на адвароце тытула змешчана выява багаслова Васіля Вялікага ў рост у багатым царкоўным убранні. Аздоблены крыжамі гімацій прыгожа аблягае цела, цяжкімі складкамі спадае ўніз. Фігура Васіля Вялікага манументалізавана, погляд засяроджаны, задуменны, нават суровы. У левай руцэ ён трымае кнігу. Мастак адчувае пластыку цела, пераканаўча перадае аб'ём, які мадэліруецца кароткім штрыхом. Па кампазіцыі і тыпажу гэта гравюра ўзыходзіць да «Васіля Вялікага» са страцінскага «Служэбніка» (1604). У сваю чаргу віленская гравюра з'явілася ўзорам для аналагічнай выявы з «Кнігі вялікіх пастараў» (Масква, 1665).

У цэлым віленска-еўінская школа дрэварыта развівалася пад прыкметным уздзеяннем гравюр Мсціслаўца з «Евангелля» (1575) і «Псалтыра» (1576). Гэтай школе належаць самыя дасканалыя ўзоры мастацтва кнігі.

З прычыны ўзмацнення сацыяльна-палітычнага, нацыянальнага і рэлігійнага прыгнёту, рэзкіх нападаў на брацкае кнігадрукаванне яго цэнтры ў другой чвэрці XVII ст. перамясціліся з заходніх абласцей ва ўсходнія: асноўную ролю ў развіцці кніжнай гравюры ў гэты час адыгрывалі Куцейна і Магілёў.

Куцеінская друкарня прадоўжыла традыцыі брацкага друкарства: той жа наборны арнамент, што ў выданнях Вільні і Еўя, які добра ведалі куцеінскія друкары. Выдадзеная

34. Уваход у Іерусалім. Ілюстрацыя да «Часаслова». Вільна, 1617



імі «Дыёптра» (1651) — дакладны передрук «Дыёптры», надрукаванай у Еўі ў 1642 г. Але Куцейна не паўтарала механічна традыцыі, а развівала іх. Характэрная асаблівасць

35. Малітва цара Давіда. Ілюстрацыя да «Часаслова». Вільна, 1657

гравюр куцеінскай школы — блізкасць да беларускай народнай творчасці, да лубка. Контур і штрых у дрэварытах набывае асаблівую сакавітасць; ён не тонкі, не «металаграфічны», як у Мсціслаўца і яго віленска-еўінскіх паслядоўнікаў, а важкі, нават месцамі грубаваты, але заўсёды каларытны. Агульны лад куцеінскіх дрэварытаў больш дэкаратыўны.

Куцеінская друкарня пачала працаваць у 1630 г. пад кіраўніцтвам беларускага культурнага дзеяча і друкара Спірыдона Собаля, які па запрашэнню беларускага магната Багдана Статкевіча прыехаў з Кіева, дзе выдаў некалькі кніг: «Ліманатар» і «Мінею», 1628; тры выданні «Актоіха», 1628—1629; «Апостал», 1630. У параўнаўча нядаўна знойдзеным кіеўскім «Актоіху» (1628) тытул выкананы ў тэхніцы медзярыта. Гэта першы вопыт металаграфіі ў кірылаўскіх выданнях. Як і ў віленскіх выданнях, за аснову кампазіцыі тытула ўзяты матыў брамы ў стылі сталага барока. Тэкст размешчаны ў светлым праёме, пасярэдзіне. Па абодва бакі на фоне калон адлюстраваны фігуры архангелаў Міхаіла і Гаўрылы; зверху анёлы трымаюць круг, у якім награвіравана сцэна са свяшчэннага пісання. Кампазіцыя тытула «Актоіха» блізкая да медзярытаў нясвіжскага майстра Тамаша Макоўскага.

Пераехаўшы ў 1630 г. з Кіева ў Оршу, С. Собаль у Куцеінскім манастыры друкуе «Актоіх» (каля 1632), «Буквар» і «Маліцаслоў» (1631), «Часаслоў» (1632), заканчвае друкаванне асобных экземпляраў «Апостала», праца над якім пачалася яшчэ ў Кіеве.

Па ўзроўню мастацкага аздаблення куцеінскія выданні Собаля блізкія да яго кіеўскіх, бо амаль увесь друкарскі матэрыял (два віды шрыфтоў, трынаццаць дошак заставак, некалькі дзесяткаў ініцыялаў, тры-чатыры канцоўкі, рамкі тытульных лістоў і дошкі для ілюстрацый — «Іаан Дамаскін», «Апостал Лука», «Хрыстос з херувімамі») Собаль перавёз з Кіева. Відаць, у Куцейне былі выкананы гравюры «Апостал Лука», «Герб Багдана Статкевіча» для «Апостала» 1630—1632 гг. і шэраг заставак і ініцыялаў. Першая дошка кампазіцыйна амаль цалкам паўтарае гравюру, змешчаную ў пяці першых варыянтах кіеўскага «Апостала», але тут яна меншага памеру і змешчана ў рамцы з наборнага арнаменту [50].

Сапраўдным багаццем выданняў Собаля з'яўляюцца ініцыялы, якія ўпрыгожаны малюнкамі птушак, звяроў, чалавечых фігур. Часцей за ўсё

[50] Зернова А. С. Белорусский печатник Спиридон Соболь//Книга: Исслед., материалы. М., 1965. С. 134—136.

ініцыялы гравіраваны белым штрыхом на густым чорным фоне. Па стылю гэтыя загалоўныя літары ўзыходзяць да скарынінскіх. У «Букварь» (1636) перад пачаткам тэксту змешчана выява маці боскай з целам Хрыста на каленях. Дошка гравюры, відаць, выканана ў Беларусі.

Дзейнасць куцеінскай друкарні працягвалася да 1654 г. Тут выйшлі «Дзідаскалія», «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа» (абедзве 1637 г.), «Брашна духоўнае» (1639), «Асмагласнік» (1646), «Трэфалагіён» (1647), «Дыёптра» (1651), «Новы запавет з псалтырам» (1652), «Дзідаскалія», «Буквар», «Лексікон славенаросскій...» Памвы Бярынды (усе 1653 г.), «Дыёптра» (1654) і інш.[51]

Большасць кніг куцеінскай друкарні выдадзена ў чацвёртую долю ліста — фармат пражскіх кніг Скарыны. Часта ўжываўся чырвоны колер. Шырока прымяняўся на тытулах літы наборны арнамент. Шрыфт для многіх выданняў («Дзідаскалія», «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа», «Брашна духоўнае» і інш.) адліты паводле ўзору шрыфту Собаля.

У 1653 г. куцеінская друкарня выдала «Лексікон славенаросскій...», складзены вядомым дзеячам усходнеславянскай культуры Памвай Бярындай. Друк кнігі вельмі якасны. Тэкст надрукаваны ў чацвёртую долю ліста ў два слупкі, акаймаваныя двайнымі лінейнымі рамкамі. Аднаколерны тытул аздоблены рамкай з наборнага арнаменту, які сустракаецца і ў канцоўках асобных раздзелаў. Малюнак, як і агульная кампазіцыйная пабудова, блізкі да выданняў Еўя.

Сціпла аформлена і надрукавана ў чацвёртую долю ліста «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа» (1637) — распаўсюджаны ў сярэдневяковай Еўропе раман усходняга паходжання, які, паводле старажытнай традыцыі, прыпісваецца Іаану Саваіту або Іаану Дамаскіну. Пераклад рамана з грэчаскай мовы на беларускую зрабіў у Куцейне Іасаф Палаўко — намеснік магілёўскага брацкага Богаяўленскага манастыра. На тытуле «Гісторыі» — штрыхавая рамка з выявай святых, тэкст на старонках акаймаваны наборнымі рамкамі. У якасці заставак і канцовак на асобных старонках ужыты літы наборны арнамент. Асаблівую цікавасць у мастацкім афармленні кнігі ўяўляе ілюстрацыя з выявай Варлаама і Іасафа.

...Раскошны палац Іасафа. Індыйскі царэвіч сядзіць на троне пад балдахінам. Побач стол, на якім ляжыць скіпетр. Перад Іасафам — Варлаам, які трымае «камень веры». Добра перададзена абстаноўка палаца: калона на заднім плане за Варлаамам, фігурка ідала за тронам. Перспектыўна намалявана падлога палаца, падзеленая на прамавугольнікі. Пераканальна вырашаны вобразы герояў рамана — канкрэтна-індывідуальныя, пазбаўленыя схематызму. Гравюра выдатна скампанавана. Штрыхоўка сакавітая, смелая.

«Варлаам і Іасаф» — першая свецкая сюжэтная ілюстрацыя ў беларускім кірылаўскім друкарстве. Яе кампазіцыйная схема паўторана ў медзярыце маскоўскага выдання «Гісторыі пра Варлаама і Іасафа» (1681), якую надрукаваў Сімяон Полацкі, а медзярыты выканаў рускі майстар А. Трухменскі па малюнках С. Ушакова. Гэта самыя раннія металагравюры ў рускім мастацтве. Асобныя з іх рабіліся па ўзору куцеінскіх дрэварытаў [52].

Шляхам параўнальнага аналізу ўдалося вызначыць, што куцеінскаму аўтару гравюры «Варлаам і Іасаф» належаць таксама дрэварыты

[51] Лукьяненко В. И. Каталог белорусских изданий... С. 256.

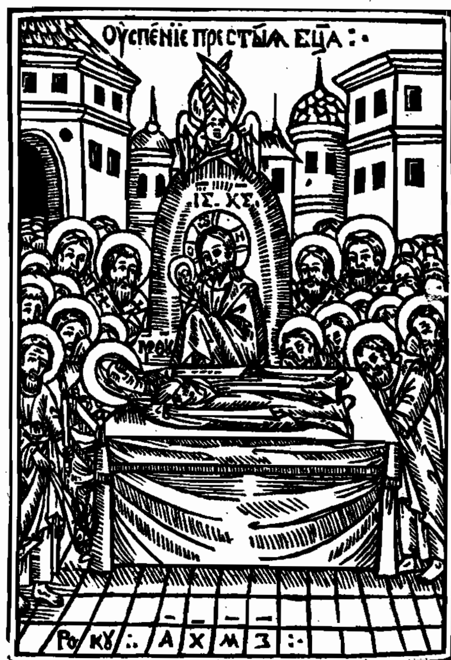
[52] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. С. 268—270.

з выявамі цара Давіда («Брашна духоўнае»), Іаана Дамаскіна («Асмагласнік») і чатырох евангелістаў («Новы запавет з псалтырам», 1652). Манументальныя па кампазіцыі, напоўненыя ўнутранай сілай, трапяткім жыццём, гэтыя творы выпраменьваюць жыццесцвярджальную энергію. Стылістыка дрэварытаў сугучна беларускаму народнаму лубку з яго экспрэсіўным, упэўнена пакладзеным штрыхом.

Сярод выданняў Куцейны вылучаецца «Трэфалагіён» — шэдэўр мастацтва беларускай кнігі XVII ст. Асабліва трэба адзначыць ксілаграфіі «Богаз'яўленне», «Увядзенне маці боскай», «Раство Хрыста», «Вадохрышча», «Праабражэнне», «Успенне маці боскай». Пасля гравюр віленскага «Часаслова» (1617) гэта новы ілюстрацыйны цыкл, змешчаны сярод тэксту. Шматфігурныя сцэны (а яны пераважаюць) носяць жанравы характар, тыпаж строга абазначаны. Асабліва ярка праступае жанравасць у гравюры «Раство Хрыста». Традыцыйны евангельскі сюжэт вырашаны з такой жыццёвай пераканананасцю ў трактоўцы фігур, іх пастаў, адзення, выразаў твараў, што выклікае здзіўленне. Персанажы ў вясковай вопратцы нагадваюць беларускіх пастухоў. Па сіле рэалізму гэта гравюра можа быць пастаўлена ў адзін рад з такім творам, як абраз «Нараджэнне маці боскай» (1649) Пятра Яўсеевіча з Галынца.

36. Раство Хрыста. Ілюстрацыя да «Трэфалагіёна». Куцейна, 1647

37. Успенне маці боскай. Ілюстрацыя да «Трэфалагіёна». Куцейна, 1647



Апрача ілюстрацый у «Трэфалагіёне» змешчана дзесяць гравюр з вобразамі святых: «Міхаіл Архангел», «Іаан Златавуст», «Мікола Мірлікійскі», «Васіль Вялікі», «Рыгор Багаслоў», «Юрый Пераможац», «Іаан Прадцеча» і інш. Па манеры гравіроўкі, характару тыпажу можна сцвярджаць, што ўсе гравюры

38. Праабражэнне. Ілюстрацыя да «Трэфалагіёна». Куцейна, 1647

створаны адной рукой. Аднак кожны вобраз непаўторны, індывідуальны. Майстар «Трэфалагіёна» выдатна перадаў іх характар. Ілюстрацыі вылучаюцца выразнай, сакавітай штрыхоўкай, у якой ярка выяўляецца спецыфіка абразной гравюры.

Усе ілюстрацыі ў тагачаснай кірылаўскай кнізе ананімныя, таму мы не можам назваць куцеінскіх мастакоў і гравёраў. Можна, аднак, меркаваць, што асобныя выданні аздобіў «майстар Паісій». Каля 1656 г. гэты гравёр разам з куцеінскай друкарняй пераехаў у Расію. З падпісаных, дакладна атрыбутаваных дрэварытаў Паісія вядомы «Вобраз Адзігітрыі» і «Якаў Баравіцкі». Абедзве гравюры змешчаны ў кнізе «Рай мысленны» (1659), якая надрукавана беларускімі майстрамі ў Расіі ў Іверскім манастыры [53]. Параўнальны аналіз згаданых падпісаных гравюр з ілюстрацыямі куцеінскіх кніг наводзіць на думку, што яны належаць аднаму і таму ж майстру.

Як адзначалася, у XVII ст. апрача ксілаграфіі паспяхова развівалася металагравюра (медзярыт, афорт). Яна давала дакладны, вытанчаны штрых у спалучэнні з паўтанамі, што мела важнае значэнне для апрацоўкі самых дробных дэталей, подпісаў і г. д. Медзярыт спрыяў шырокаму выкарыстанню перакрыжаванай штрыхоўкі, багатай танальнай мадэліроўкі формы, рэалістычнай перадачы рэфлексаў, святла і ценяў, паўтаноў. Іменна ў гравюры на медзі найбольш ярка выявіліся пошукі мастакоў у перадачы прасторы, у засваенні класічнай спадчыны.

Першыя гравюры на метале на беларускія тэмы былі зроблены за мяжой — у Італіі, Германіі, Галандыі. У 1579 г. у Італіі награвіраваны «Карта Полацкай зямлі» і «План Полацка» [54]. Абодва творы гравіраваў італьянскі майстар Батыста Кавалерыс, які скарыстаў малюнкі Станіслава Пахалавецкага. У 1579 г. апошні састаяў пісарам кароннай канцылярыі Стэфана Баторыя і прымаў удзел у аблозе Полацка, дзе, відаць, з натуры зрабіў падрыхтоўчыя малюнкі для згаданых медзярытаў. Да XVI ст. адносіцца таксама некалькі рэалістычных медзярытаў з выявай Гродна (захоўваюцца ў аддзеле мастацтва бібліятэкі АН УССР у Львове) [55].

Значны ўклад у развіццё медзярыта ўнёс гравёр, друкар і картограф Тамаш Макоўскі (каля 1575—1630). Ён працаваў у Нясвіжы пры двары Радзівіла Сіроткі. Першыя вядомыя медзярыты Макоўскага датуюцца 1601 г. (тытульны ліст кні-

[53] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. С. 204—206.

[54] Рэпрадуцыраваны ў кнізе «Чатырохсотлецце беларускага друку». Мн., 1968. С. 84, 96.

[55] Кішчык Ю. М. Гродна сярэдневяковы //Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1974. № 4. С. 25.

гі «Вандраванні князя Мікалая Радзівіла Сіроткі ў Іерусалім», Брунсберг, 1601). У «Вандраваннях» змешчаны і пасрэдны партрэт Радзівіла Сіроткі — пагрудны, у авальнай рамцы. Магчыма, аўтарам яго таксама быў Макоўскі. У 1604 г. Макоўскі награвіраваў у Нясвіжы «Панегірык братоў Скарульскіх». Панегірычныя гравюры ў XVII ст. былі вельмі пашыраны і даволі разнастайнымі па прызначэнню. Адны выконваліся як «паднасныя лісты» (для ўручэння знатным асобам), другія мелі выгляд аб'яў, своеасаблівых плакатаў, прысвечаных дыспутам. І ў тым, і ў другім выпадках гравюры-панегірыкі ўяўлялі сабой досыць вялікія лісты, у якіх, апрача партрэтаў, краявідаў, багатай і пышнай архітэктуры, батальных сцэн, сімволіка-алегарычных выяў, даваліся «Тэзісы» дыспутаў, прысвячэнні знатным асобам і г. д.[56]

39. Георгій Перамоганосец. Ілюстрацыя да «Трэфалагіёна». Куцейна, 1647

«Панегірык братоў Скарульскіх» напісаны ў Нясвіжы студэнтамі езуіцкага калегіума братамі Янам, Захарам і Міколам у гонар Радзівіла Сіроткі ў сувязі з наданнем яму ў 1604 г. годнасці віленскага ваяводы. Гэта адзін з самых ранніх твораў падобнага жанру ва Усходняй Еўропе. Ён уяўляе досыць вялікі (37×57 см) ліст. Яго кампазіцыя даволі складаная — накшталт плана трохнефавай базілікі, дзе сярэдні неф значна шырэйшы за бакавыя. Пасярэдзіне дадзены пышны архітэктурны франтон у стылі позняга рэнесансу і барока. У цэнтры франтона скрупулёзна награвіраваны герб Радзівілаў. Вакол герба і над ім на фрызе — алегарычныя фігуры, выкананыя ў рэнесансных формах і традыцыях. На фрызе змешчаны таксама панарамны краявід Вільні — адна з найбольш ранніх выяў сталіцы Вялікага княства Літоўскага. Паводле шматлікіх дакладных дэталей, адчуваецца, што Макоўскі маляваў горад з натуры.

Па майстэрству выканання «Панегірык» пераўзыходзіць ранейшыя медзярыты Макоўскага. Гарадскі краявід і архітэктурныя помнікі, награвіраваныя ўпэўненай контурнай лініяй, сведчаць пра высокі прафесіяналізм мастака. Нягледзячы на буйны тэкст і вялікую колькасць малюнкаў (каля 20), ён добра скампанаваны, глядзіцца цэльна і выразна. Гэта адна з лепшых прац Макоўскага.

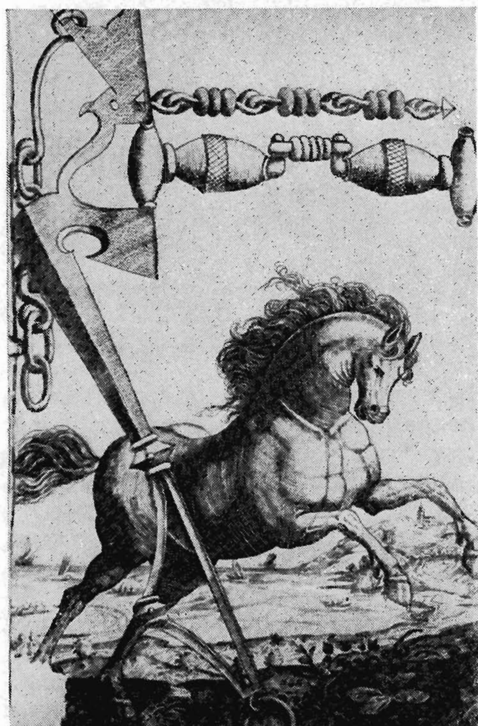
З імем Макоўскага звязана і выкананне ў пачатку XVII ст. карты Вялікага княства Літоўскага — адной з першых ва Усходняй Еўропе. Адметныя яе рысы — «выяўленчасць», нагляднасць. У тлумачэнні

[56] Алексеева М. А. Жанр композиции в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в.//Русское искусство барокко. М., 1977. С. 7 і далей.

да карты мастак піша, што, збіраючы да карты матэрыял, ён аб'ехаў «усю Літву». Праца над картай працягвалася каля 20 год. У 1613 г. яна была надрукавана ў Амстэрдаме на чатырох вялікіх лістах. Паводле малюнка Макоўскага, карту гравіраваў галандскі майстар Гесель Герард (або Герытс) у майстэрні Вільгельма Янсона.

Сярод твораў Макоўскага ў галіне кніжнай графікі варта адзначыць ілюстрацыі да кнігі К. Дарагастайскага «Гіпіка» (1620). На фоне краявідаў адлюстраваны коні розных пародаў — у хуткім бегу, скачках або ў спакойных паставах. Коней мастак трактаваў з добрым веданнем анатоміі, аб'ёмна, дэталёва адлюстроўваючы збрую. Для друкарні Віленскай акадэміі ў 1610 г. мастак выканаў тытул да кнігі «Панегірык Казіміру», трактаваны ў стылі барока. Прыгожа награвіраваны алегарычныя выявы, архітэктурныя дэталі. Як зазначыў А. Анушкін, «у падобным стылі ў віленскіх выданнях нічога да гэтага часу не з'яўлялася» [57].

40. Т. Макоўскі. Ілюстрацыя да кнігі К. Дарагастайскага «Гіпіка». 1620



У другой палове XVII ст. творчыя дасягненні Макоўскага ў галіне медзярыта былі развіты А. і Л. Тарасевічамі, І. Шчырскім, Кршчановічам і іншымі мастакамі-графікамі.

У цэлым майстэрства гравюры ў першай палове XVII ст. узнялося на новую вышыню. Беларускія гравёры дасягнулі прыкметных поспехаў у трактоўцы арнаменту, ініцыялаў, прасторавага вырашэння перспектывы і, галоўнае,— чалавека.

СКУЛЬПТУРА

У нешматлікіх уцалелых помніках першай паловы XVII ст. яскрава бачны прыкметы стыляў рэнесансу і ранняга барока. Як і раней, скульптура была цесна звязана з архітэктурай, інтэр'ерамі культавых збудаванняў, для якіх яна прызначалася. Іменна там узводзяцца манументальна-дэкаратыўныя алтарныя комплексы і змяшчаюцца надмагільныя помнікі, дзе скульптуры належыць значнае месца. У параўнанні з папярэднім перыядам скульптура ў значнай ступені вызвалілася ад франтальнасці, статычнасці, стала больш дынамічнай і экспрэсіўнай.

Развіццё скульптуры гэтага перыяду звязана з дзейнасцю як мясцовых, так і прыезджых майстроў з краін Сярэдняй і Паўночнай Еўропы [58]. Яны стваралі надмагіллі, упры-

---

[57] Анушкин А. На заре книгопечатания в Литве. Вильнюс, 1970. С. 156.

[58] Матушкайте М. Скульптурные надгробия Литвы XVI—XVII вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1970. С. 12.

гожвалі інтэр'еры і экстэр'еры храмаў. Так, партал са скульптурнымі выявамі ў касцёле Ушэсця Марыі ў Дзятлаве (1646) быў выкананы кракаўскім разьбяром Кастэлі, а ляпны дэкор дамініканскага касцёла ў Стоўбцах (1640) вельмі падобны на ляпніну, якая ўпрыгожвала капліцу св. Казіміра ў Вільні работы К. Тэнцалі [59]. Выхадзец з Галандыі, Пётр Нонхарт атрымаў прывілею на стварэнне ў Вільні сталярнага цэха. Разам з ім працавалі галандскі скульптар Філіпін Валон, які выконваў работы і для двара Радзівілаў, а таксама мясцовыя майстры Марціновіч і Юры Каменік [60].

Значнага росквіту ў гэты перыяд дасягае мемарыяльная скульптура [61]. Традыцыі рэнесансу трымаюцца тут працяглы час, але пастулова ў архітэктурна-планіровачнай сістэме надмагілляў, іх кампазіцыйнай структуры, пластычным вырашэнні пачалі праяўляцца новыя рысы, звязаныя з маньерызмам і раннім барока. Кампазіцыя помнікаў становіцца больш складанай, скульптурны дэкор — больш разнастайным. Мармур розных адценняў і іншыя матэрыялы, якія выкарыстоўваліся ў надмагіллях, стваралі багацце колеравых пераходаў і падкрэслівалі дэкаратыўную выразнасць помніка. Вялікая ўвага надавалася і архітэктурнай акаймоўцы, якая вызначалася дакладнасцю вырашэння, цеснай сувяззю са скульптурнымі элементамі. Разнастайнымі былі пластычныя матывы надмагілляў. Яны ўключалі ў сябе і рэльефныя выявы ўкленчаных, і свабодна ляжачыя фігуры, а таксама бюсты, якія з'яўляюцца ў пачатку XVII ст.

Некалькі надмагілляў гэтага перыяду захавалася ў нясвіжскім касцёле Божага цела. Сярод іх вылучаецца надмагілле Мікалая VIII

41. Надмагілле Радзівіла (Сіроткі). Пасля 1616 г. г. Нясвіж Мінскай вобл.

Крыштафа Радзівіла (Сіроткі), зробленае з пясчаніку (пасля 1616 г.). Яно ўяўляе сабой укампанаваную ў порцік рэльефную выяву памёршага. З бакоў яе акаймоўваюць пілястры, зверху — прафіляваная абака, фрыз з надпісам і франтон, на тымпане якога ордэнскі знак.

Сіротка ў адзенні пілігрыма, укленчаны ў малітоўнай позе, на грудзях — ружанцы, якія заканчваюцца роўнаканцовым крыжам і чэрапам, у руках — разгорнуты скрутак, за плячыма — шыракаполы капялюш. Сіротка — удзельнік шматлікіх ваенных паходаў, таму каля ног ляжаць атрыбуты воіна: шлем з закрытым забралам, крагі, пальчаткі, шпоры, меч, латы, сцягі, перададзе-

59 Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotuki do neoklasicyzmu. Wilno, 1938—1939. S. 117, 122—125.
60 Там жа. С. 245.
61 Пластыка Беларусі XII—XVIII стст.: Альбом/Аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1983. С. 6. Іл. 157, 159—166; Лявонава А. К. Скульптурныя надмагіллі Беларусі канца XVI — першай паловы XVII ст. // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 60—65.

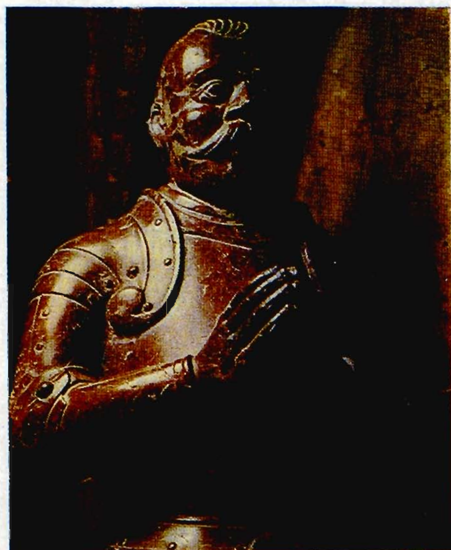
ныя вельмі дакладна, з выяўленнем фактуры матэрыялу. Скульптар паказаў Сіротку ў росквіце сіл. У яго валявы твар, высокі адкрыты лоб. Цвёрдасць характару падкрэсліваюць энергічна сціснутыя вусны. Кампазіцыя вызначаецца пластычнай выразнасцю, прадуманасцю ўсіх дэталей, строгай архітэктонікай. Характар трактоўкі вобраза, перададзенага з рэалістычнай дакладнасцю, сведчыць аб гуманістычным светаўспрыманні аўтара.

Надмагілле Крыштафа Мікалая Радзівіла, сына Сіроткі, які памёр у 1608 г. у Італіі ва ўзросце 16 год, зроблена з пясчаніку і рознакаляровага мармуру. Паміж калонамі, якія нясуць фрыз і разарваны франтон, у нішы — бюст юнака, акаймаваны лаўровым вянком. Свабодныя маляўнічыя складкі адзення прыгожа драпіруюцца ля пляча. Скульптар падкрэслівае мяккі авал юнацкага твару, добра перадае фактуру далікатнай скуры. Тонкая апрацоўка мармуру, майстэрства падбору колеру, суадносіны бюста з архітэктурнымі кампанентамі помніка і дошкай з тэкстам сведчаць аб высокім прафесійным майстэрстве скульптара.

Помнік выкананы па канонах італьянскага Адраджэння, якія патрабавалі пэўнай ідэалізацыі, абагульнення вобраза, гарманічнага спалучэння вонкавай і ўнутранай прыгажосці. І ў той жа час у колеравым і архітэктурна-пластычным вырашэнні адчуваюцца стылявыя адзнакі барока з яго схільнасцю да святлоценявых і колеравых кантрастаў, складанай архітэктурнай кампазіцыі.

Значную цікавасць уяўляюць надмагіллі з выявамі нябожчыкаў у рыцарскім адзенні — у латах, з булавой у руцэ. Яны ўвасаблялі вобразы рыцараў-воінаў, патрыётаў і абаронцаў сваёй зямлі. З'яўленне такіх помнікаў абумоўлена тагачаснай рэчаіснасцю, тым патрыятычным уздымам, які перажывала краіна. Вядома, што на працягу XVII ст. Рэч Паспалітая (куды ўваходзілі і беларускія землі) мела толькі 32 мірныя гады, знаходзячыся амаль увесь час у стане вайны з татарамі, туркамі і шведамі [62]. Характэрным прыкладам з'яўляецца надмагілле віцебскага кашталяна Міколы Вольскага і яго жонкі Барбары (пасля 1623 г., касцёл Ісуса ў в. Крамяніца Гродзенскай вобл.), дзе Вольскі паказаны ў адзенні рыцара.

42. Надмагілле віцебскага кашталяна М. Вольскага і яго жонкі Барбары. Пасля 1623 г. Фрагмент. в. Крамяніца Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл.



У арачным праёме на фоне мармуровай пліты — выявы ўкленчаных адзін насупраць другога нябожчыкаў, паказаных «у поўную акругласць». Яны стаяць перад крыжам, пад якім шлем з забралам, шабля, выкананыя ў рэльефе. Буйныя, грубаватыя, размешчаныя на пярэднім плане фігуры не пазбаўлены парт-

[62] Тананаева Л. И. Некоторые черты развития старопольского портрета XVII — XVIII вв.//Советское славяноведение. 1974. № 3. С. 43—44.

рэтнага падабенства, перададзены без усялякай ідэалізацыі. У позах непасрэднасць. Строга ўраўнаважаныя формы, мяккія плаўныя контуры фігур, абагульненасць іх трактоўкі надаюць помніку манументальны характар. Архітэктурная акаймоўка — калоны з капітэлямі, што нясуць просты антаблемент, валюты над бакавымі нішамі, раслінныя ўзоры на арцы, картушы з гербамі — не парушае велічнасці і ўраўнаважанасці ўсёй кампазіцыі.

Надмагілле належыць да тыпу ўкленчаных, распрацаваных вядомым фламандскім скульптарам Вільгельмам ван дэн Блокэ, які з 1584 г. працаваў у Гданьску. У адрозненне ад буйных надмагілляў, цесна звязаных з мастацтвам Італіі, гэтыя невялікія помнікі набліжаліся да работ паўночнаеўрапейскіх мастакоў і ствараліся ў асноўным мясцовымі майстрамі [63].

У надмагіллі Паўла Сапегі і яго трох жонак (пасля 1599 — пасля 1635 г., францысканскі касцёл у в. Гальшаны Гродзенскай вобл., цяпер у Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР) фігуры памёршых свабодна ляжачыя. Сапега ў адзенні рыцара павернуты да жонак, якія трымаюць у руках малітоўнікі. Галовы ляжаць на падушках і абапіраюцца на левыя рукі. Гэта хутчэй адпачынак, чым смерць. Такая трактоўка цалкам супадае з гуманістычнай канцэпцыяй Рэнесанса. Фігуры велічныя, што падкрэсліваецца лініямі замкнёных контураў, драпіроўкай адзення, якая выяўляе пластыку форм. У прыгожай зграбнасці поз, некалькі падоўжных прапорцыях фігур прасочваюцца рысы маньерызму. Але твары ўражваюць канкрэтнасцю характарыстык. Пазбаўленыя эмоцый, яны існуюць быццам па-за часам, выразна ўвасабляюць годнасць і знакамітасць. Нельга не адзначыць высокае майстэрства выканання гэтых скульптур. Мастак добра ведаў магчымасці мармуру як матэрыялу і разнастайнай апрацоўкай прымусіў яго гучаць у поўную сілу. Ён дасканала выявіў

43. Надмагілле віцебскага кашталяна М. Вольскага. Пасля 1623 г. Фрагмент. в. Крамяніца Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл.

фактуру рыцарскіх латаў Сапегі, футравай акаймоўкі і тканін адзення яго жонак.

Прыкладна да таго ж часу адносіцца зробленае з рознакаляровага мармуру надмагілле гетмана Вялікага княства Літоўскага Льва Сапегі і яго жонак (пасля 1591 — пасля 1633 г., касцёл св. Міхаіла ў г. Вільнюсе) [64]. Надмагілле неаднароднае і стваралася ў некалькі этапаў: спачатку былі зроблены дзве надмагіль-

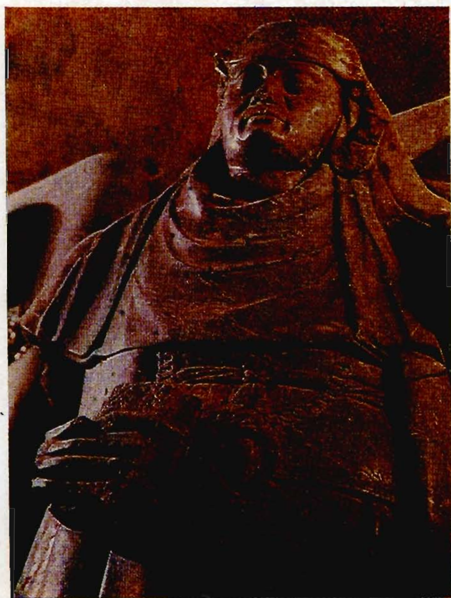
---

63 Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 6; Матушкайте М. Скульптурные надгробия Литвы. С. 20.

64 Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972. С. 37; Батюшков П. И. Памятники русской старины в западных губерниях империи. СПб., 1874. С. 52;

ныя пліты жонак пасля іх смерці (1591—1611), затым — трэцяя, пасля смерці Сапегі. Гэтыя тры пліты былі ўключаны ў агульную кампазіцыю помніка, створанага паўночнаітальянскім скульптарам Себасцьянам Сала. У кампазіцыі надмагілля, якое мае значныя памеры (вышыня каля

44. Надмагілле Сапегаў. 1-я пал. XVII ст. Фрагмент. МСБК АН БССР



10 м), арганічна аб'яднаны тры пліты з рэльефнымі выявамі, тры чорныя мармуровыя дошкі з тэкстамі, гербамі, атрыбуты воінскай славы і доблесці. Значнае месца ў вобразным ладзе помніка адводзіцца фігурам Альжбеты і Дароты — патронам памёршых — і сцэне спячых ля труны воінаў. Завяршаюць надмагілле фігуры ўваскрэслага Хрыста і анёлаў, змешчаных на арцы франтона. Разцу Себасцьяна Сала належаць фігура ўваскрэслага Хрыста і шматлікія алегарычныя фігуры, якія вызначаюцца тонкасцю мадэліроўкі. Тры цэнтральныя рэльефы значна слабей у прафесійных адносінах і, відаць, выкананы іншымі майстрамі. У кампазіцыі адчуваецца барочная экспрэсія, якая праяўляецца ў багацці колеравых адценняў, складанасці і напружанасці сілуэта надмагілля, у разарванай арцы франтона, на якой змешчаны вялікія, яўна несуразмерныя з ёй фігуры анёлаў.

Рысы барока прыкметны і ў пліце, пастаўленай у 1643 г. у памяць суседзяў і братоў Яна Рудаміна Дусяцкага, кашталяна Навагрудскага, якія загінулі пад Хоцімам у баі з туркамі ў 1621 г. (фарны касцёл у Навагрудку) [65]. Выканана яна з горнага мармуру і пясчаніку. На пліце — дзве рэльефныя кампазіцыі. Зверху — выява маці боскай з дзіцем у воблаках, у цэнтры пліты — шматфігурная кампазіцыя, дзе на пярэднім плане — выявы забітых ворагаў і адсечаныя галовы ў цюрбанах, на заднім — выявы ўкленчаных рыцараў без галоў. Справа ў малітоўнай позе, з ружанцамі ў руках — Ян Рудамін, фігура якога пададзена больш буйна ў параўнанні з астатнімі. Пад абедзвюма кампазіцыямі на чорных мармуровых дошках мемарыяльны надпіс, які вызначаецца дакладнасцю і прадуманасцю ўсіх элементаў. Падкрэслены кантраст чорнага мармуру і залацістага пясчаніку, складанасць і дынамічнасць рэльефных кампазіцый — выразныя рысы стылю барока.

У параўнанні са скульптурнымі надмагіллямі пліты вельмі сціплыя па кампазіцыі, асноўную частку ў якіх займаў мемарыяльны надпіс. Звычайна ён акаймоўваўся раслінным арнаментам (пліта біскупа Кірылы Цярлецкага, пасля 1607 г.,

---

Матушкайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко//Искусство Прибалтики. Таллин, 1981. С. 64.

[65] Живописная Россия.../Под ред. П. П. Семенова. СПб.; М., 1882. Т. 3. С. 373.

45. Прадстаячая. XVII ст.
Магілёўскі абласны краязнаўчы музей

в. Перкавічы Брэсцкай вобл., цяпер МСБК; пліта інака Куцеінскага манастыра Арсенія Азарава, 1652, ДМ).

Да нашага часу захаваліся і асобныя помнікі драўлянай скульптуры, якія калісьці ўваходзілі ў склад алтарных кампазіцый. Але і пазбаўленыя свайго асяроддзя, яны не згубілі выразнасці і прывабнасці. Скульптурныя вобразы адзначаны рысамі рэнесансных уплываў і ўражваюць характэрным аблічча, выдатным адчуваннем прапорцый, спакойнай устойлівасцю. Прыклады такіх прац — скульптуры Кацярыны з в. Сурвілішкі Гродзенскай вобл. (МСБК), прадстаячых ля крыжа з магілёўскай Спаскай царквы (Магілёўскі абласны краязнаўчы музей) і інш.

46. Біскуп Рымскі.
1642—1646. ДММ БССР

Твар і поза Кацярыны ўвасабляюць значнасць, чалавечую годнасць, спакой. Адпавядае гэтаму і пластычнае вырашэнне твора. Контуры фігуры мяккія, плаўныя, складкі вопраткі цякуць, нібы струмені. Разьбяр добра валодае майстэрствам апрацоўкі дрэва, спалучаючы веданне анатоміі з умелай перадачай унутранага стану персанажа.

47. Прарок Захарыя. 1642—1646. ДММ БССР

У вобразах прадстаячых ля крыжа вельмі яскрава праяўляюцца дэмакратычныя сімпатыі майстра. Твары святых настолькі натуральныя, што здаецца, майстар натхняўся канкрэтным жыццём, увасабляў пэўныя мясцовыя тыпы. У трактоўцы прадстаячых, ураўнаважаных, унутрана значных, поўных чалавечай годнасці, адчуваюцца гуманістычныя канцэпцыі мастацтва Адраджэння.

Некаторыя творы драўлянай скульптуры адзначаны рысамі маньерызму: выявы апёлаў на амбоне ў касцёле Ісуса ў в. Краманіца Гродзенскай вобласці; Марыі і Іаана Багаслова з кампазіцыі «Распяцце з прадстаячымі» з касцёла архангела Міхаіла ў Навагрудку (ДММ БССР) і інш. Асабліва выразныя фігуры Марыі і Іаана Багаслова — выцягнутыя прапорцыі, складаны ракурс і дынаміка ў адхіленым назад корпусе, наўмысна манерным нахіле галоў, крыху высунутай назе, мяккай мадэліроўцы складак вопраткі. Але ад скульптур павявае ўстойлівасцю і спакоем. Яны далёкія ад крайніх праяў рафінаванасці і манернасці, якія часам межавалі з вычварнасцю, уласцівай працам некаторых заходнееўрапейскіх майстроў.

У цэлым шэрагу драўляных скульптур выяўляюцца стылявыя адзнакі ранняга барока. У той жа час яны захоўваюць і рэнесансныя рысы. Так, у скульптурах прарока Захарыя і біскупа рымскага з касцёла Благавешчання брыгіцкага жаночага манастыра ў Гродна (ДММ БССР) [66], выкананых Георгам Цэлем (?), адчуваецца яшчэ рэнесансная статычнасць, ураўнаважанасць фігур, падкрэсленыя нетаропкімі плаўнымі рухамі, мадэліроўкай адзення неглыбокімі паралельнымі складкамі. Май-

[66] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Іл. 64. 65.

стар любоўна перадае фактуру тканін вопраткі, яе дэкор, упрыгожвае падол шырокай паласой расліннага арнаменту.

У першай палове XVII ст. у Беларусі быў створаны шэраг алтарных

48. Алтар у в. Будслаў Мядзельскага р-на Мінскай вобл. 1633—1644

комплексаў. Іменна на алтарах, якія ўстанаўліваліся ў прэзбітэрыі, трансепце, бакавых капліцах, змяшчалася асноўная частка жывапісных, скульптурных твораў. Багата аздабляліся яны і дэкаратыўнай разьбой. Таму алтарныя комплексы з'яўляюцца прыкладам сінтэзу мастацтваў, гарманічна спалучаных агульнасцю ідэйнай задумы, што стварала ўражанне багацця, пышнасці і хараства. Яскравы таму прыклад — галоўны алтар касцёла Іаана Хрысціцеля (в. Воўпа Гродзенскай вобл.), асвячэнне якога адбылося ў 1634 г. Алтар двух'ярусны, з высокім цокалем. Дзве пары калон карынфскага ордэра першага яруса падтрымліваюць антаблемент. У тымпане франтона — гарэльефная паясная выява бога Саваофа, які трымае ў адной руцэ сферу, другой — благаслаўляе. Па баках — паўляжачыя ў свабодных позах анёлы з распасцёртымі крыламі. У нішах інтэркалумніяў — паліхромныя фігуры святых Казіміра і Іаана Хрысціцеля (вышыня каля 2,5 м) — патронаў гэтага храма (св. Казімір з'яўляўся таксама патронам фундатара). Паміж калонамі другога яруса — карціна «Благавешчанне», фланкіраваная пазалочанымі калонамі і скульптурамі Елізаветы і Малгажаты. Базы калон і п'едэсталы скульптур у нішах упрыгожаны гарэльефнымі галоўкамі херувімаў. На цокалі захаваўся герб Казіміра Лявона Сапегі — дзяржаўнага дзеяча Вялікага княства Літоўскага. Змяшчэнне на алтары герба, які дэтальна апісвае паходжанне фундатара, яго бацькі і маці, звязана з імкненнем ушанаваць памяць бацькоў[67]. Ярусы алтара арганічна злучаны паміж сабой, а таксама з табернаклем і дэкаратыўным цокалем.

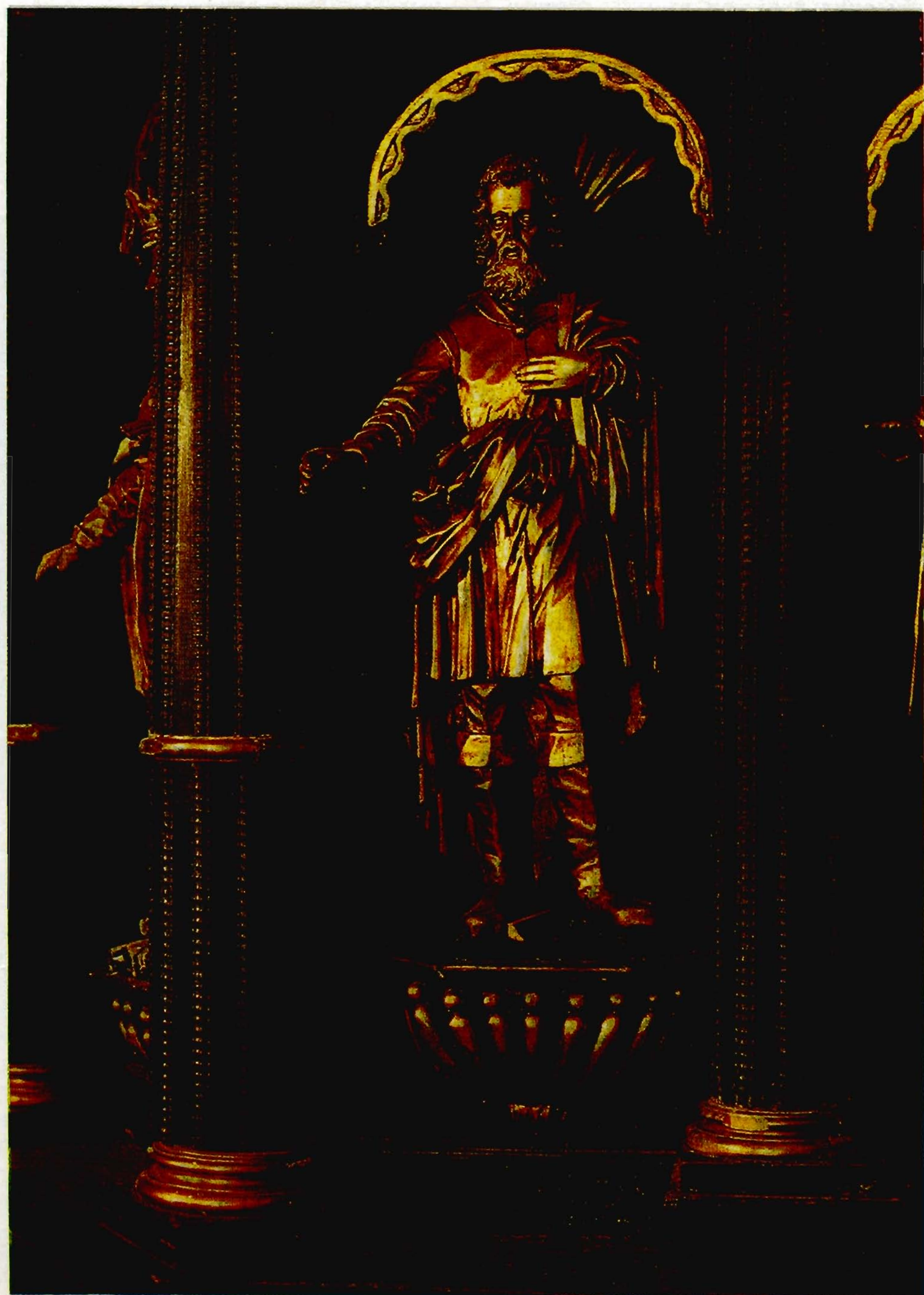
Скульптура алтара, выкананая на высокім прафесійным узроўні, адметна вытанчанай мадэліроўкай. Майстар добра ведае анатомію, упэўнена трактуе аб'ёмы, рух фігур. Ён імкнецца да рэалістычнага абагульнення, яснасці і ўраўнаважанасці кампазіцыі.

Алтар, таніраваны ў чорны колер, багата ўпрыгожаны пазалочанай скразной і накладной разьбой. Разьба вельмі ўдала падкрэслівае маштаб фігур, архітэктоніку алтара і надае яму надзвычайную выразнасць. Багацце колеравых адценняў стварае своеасаблівы дэкаратыўны эфект і сведчыць пра нарастаючыя праявы барока.

Гэтыя ж якасці ўласцівыя і бакавому алтару ў трансепце касцёла, дзе жывапіс, скульптура, дэкаратыўная разьба арганічна аб'ядна-

[67] Цэрашчатава В., Ярашэвіч А. Волпенскі алтар//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1977. № 1. С. 38; Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Іл. 60—62.

49. Іосіф. Скульптура алтара ў в. Будслаў Мядзельскага р-на Мінскай вобл. 1633—1644



ны і ствараюць велічны і пышны ансамбль.

Своеасабліва размешчаны ў алтары скульптурныя выявы. Дзве з іх «Станіслаў» і «Мікола з трыма боханамі» — на бакавых крылах, трэцяя «Архангел Міхаіл» завяршае алтар. Скульптуры на бакавых крылах дадзены ў абрамленні скразной пазалочанай разьбы, у дэкоры якой выкарыстаны матыў «пеўнікавых грабеньчыкаў». Гэта дэкаратыўнае абрамленне надае паліхромным і пазалочаным фігурам асаблівую выразнасць і ўрачыстасць.

Помнікам ранняга барока з'яўляецца драўляны алтар у бакавой капліцы Успенскага касцёла в. Будслаў Мінскай вобласці (1633—1644), дзе змешчана 20 скульптур. У ім ёсць ураўнаважанасць канструкцыі, выразнасць гарызантальных члянenняў — рысы, характэрныя для рэнесансу, але ў сваёй аснове гэта ранебарочны комплекс. Цэнтральная частка алтара двух'ярусная і аформлена даволі сціпла. Квадратны ніжні ярус заканчваецца слаба раскрапаваным карнізам, над якім франтон, разарваны ў двух месцах. На дугах — скульптуры анёлаў. Верхні ярус вянчае разарваны франтон з валютамі, на вуглах якога — дзве скульптуры. Своеасаблівасцю кампазіцыі алтара з'яўляюцца вынесеныя наперад бакавыя крылы з развітым антаблементам, якія сыходзяцца да цэнтра, ствараючы ўражанне значнай глыбіні. На крылах, у нішах, паміж калонамі змешчаны скульптуры, прычым вышыня калон, як і памеры скульптур, змяншаецца да цэнтра. У конхах ніш — пазалочаныя ракавіны, на фрызе — картуш і галоўкі херувімаў, над скульптурамі — картушы з імёнамі святых. На карнізе ў кожным крыле — па чатыры скульптуры. Значную сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку нясуць восем скульптур у нішах бакавых крылаў — Давід, Аарон, Іосіф, Іаан Хрысціцель, Захарый, Елізавета, Іаакім, Ганна. Позы іх велічныя, урачыстыя, што падкрэсліваецца франтальнай пастаноўкай фігур і жэстамі. Прасторнае адзенне свабодна аблягае фігуры і звісае тонкімі, крыху здробненымі складкамі, якія ствараюць шматлікія святлоценявыя эфекты.

50. Елізавета. Скульптура алтара ў в. Будслаў Мядзельскага р-на Мінскай вобл. 1633—1644

Па тыпалагічнай характарыстыцы і эстэтычных прынцыпах гэтыя скульптуры блізкія да сармацкага партрэта [68]. Ім уласціва і характэрная рыса гэтага партрэта — «матыў як бы закансерваванага руху, дзякуючы якому ўзнікае адчуванне рухомасці, лёгкасці... і адначасова ўрачыстага, нерухомага прадстаяння

---

[68] Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю ранняга барока//Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 69.

мадэлі перад гледачом. У значнай меры гэта супярэчлівае адзінства ўражання і дасягаецца тым, што жэст і рух могуць быць у роўнай меры прачытаны як імгненна спыненыя і як кананічныя» [69].

Скульптура падкрэслівае агульны просты і строгі строй алтара. Гэта ўражанне ўзмацняецца пазалотай скульптур і асобных разьбяных дэталей — капітэлей, ракавін, картушаў, якія вельмі дэкаратыўна глядзяцца на фоне таніраванага ў чорны колер алтара. Даследчыкі адзначаюць, што над алтаром працавала група разьбяроў высокага класа, а арыгінальная канструкцыя распрацавана адукаваным і прагрэсіўным для свайго часу архітэктарам [70].

Шырока выкарыстаны разьбяны дэкор у афармленні алтароў былой уніяцкай Спаса-Праабражэнскай царквы ў в. Порплішча Віцебскай вобласці, пабудаванай у 1627 г. Галоўны алтар пасля перабудовы царквы быў перанесены ў правае крыло трансепта, бакавыя ж алтары «Новазапаветная тройца» і «Ганна, Марыя з дзіцем» знаходзяцца зараз злева і справа ад іканастаса. Уражвае рэльефная пазалочаная разьба на калонах у выглядзе спіральна размешчаных парасткаў вінаграднай лазы з гронкамі і ўкампанаванымі ў іх чалавечымі фігуркамі. Ніжнія часткі калон упрыгожаны сакавітым раслінным арнаментам, на базах калон змешчаны гарэльефныя галоўкі херувімаў, а таксама адлюстраванні садавіны, якія з'яўляюцца ў дэкаратыўным убранні ў першай палове XVII ст. Засваенне новых матываў, а таксама арнаментальных форм скразной разьбы было магчыма пры выкарыстанні новых інструментаў, пры высокім узроўні тэхналагічнага майстэрства і тэхнічнага аснашчэння.

Такім чынам, скульптура Беларусі першай паловы XVII ст. вызначаецца новымі рысамі, якія сведчаць аб засваенні еўрапейскай мастацкай культуры Адраджэння і ранняга барока. Гэта знайшло адлюстраванне ў нешматлікіх уцалелых на тэрыторыі Беларусі помніках. Сярод іх

51. Разьбяны дэкор алтара Праабражэнскай царквы ў в. Порплішча Докшыцкага р-на Віцебскай вобл. XVII ст.

значную цікавасць уяўляюць скульптурныя надмагіллі, якія вызначаюцца яснымі тэктанічнымі аб'ёмамі, стрыманасцю і дакладнасцю агульнай кампазіцыі, цеснай сувяззю скульптурных і архітэктурных форм. Рысы названых стыляў праяўляюцца таксама ў архітэктурна-пластычнай пабудове алтарных комплексаў, дзе значнае месца адводзіцца скульптуры, дэкаратыўнай разьбе, паліхроміі і пазалоце.

---

[69] Тананаева Л. И. Сарматский портрет С. 112.

[70] Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю ранняга барока//Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 69.

ДЭКАРАТЫЎНА - ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Характар развіцця дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва канца XVI — першай паловы XVII ст. вызначаўся зменамі ў прынцыпах арганізацыі рамёстваў. Гэта быў перыяд канцэнтрацыі рамеснікаў у прафесійных аб'яднаннях — цэхах. Кожны цэх меў свае правілы (статут), якія рэгламентавалі яго ўнутранае жыццё, прадугледжвалі спосабы арганізацыі вучнёўства, якасць прадукцыі і г. д.[71] За дрэнна выкананую працу ці выкарыстанне няякаснай сыравіны рамеснікаў строга каралі. Такім чынам, стварэнне цэхаў і арганізацыя працы ў іх аказалі значны ўплыў на далейшае развіццё рамёстваў.

Сярод рамеснікаў XVI—XVII стст. пераважалі майстры па апрацоўцы металу: ліцейшчыкі, збройнікі, кавалі, меднікі, ювеліры, чаканшчыкі. У большасці выпадкаў у якасці матэрыялу беларускія чаканшчыкі выкарыстоўвалі серабро, радзей — латунь і вельмі рэдка золата. Апошняе ішло толькі на аддзелку — залачэнне.

У тэхніцы чаканкі выконваліся звычайна абклады абразоў. Характэрнымі ўзорамі з'яўляюцца два абклады з Брэсцкай вобласці: латунны XVII ст. да «Маці боскай Адзігітрыі» з Лунінца і латунны, чаканены з некалькіх частак — да «Маці боскай Адзігітрыі» з в. Бездзеж Драгічынскага раёна. Улюбёны матыў чаканшчыкаў Палесся — чатырох-, пяціпялёсткавыя кветкі з дробнымі лістамі, якія нагадвалі сцябло квітнеючага льну. Свабодна раскіданыя па паверхні, яны рабілі абраз прыгожым і прывабным. У гэтых працах адчуваецца адыход ад царкоўных канонаў, строгіх складак і лікаў. Яны падкупляюць непасрэднасцю ў перадачы бачаных у натуры раслін. Звяртае ўвагу аналагічнасць выканання многіх абкладаў, што наводзіць на думку аб існаванні на Беларускім Палессі адзінага буйнога мастацкага цэнтра.

Спалучэннем розных відаў апрацоўкі вызначаецца літургічны посуд, у першую чаргу паціры. Пацір 1640 г. (не захаваўся, вядомы як пацір Пракопа Дарафеевіча — уклад у царкву брацтва св. Іаана Евангеліста)[72] выкананы ў стрыманай і строгай манеры. Амаль уся паверхня яго ўпрыгожана чаканеным арнаментам і каштоўнымі камянямі, але пачуццё меры не страчана. Арнамент, зроблены ў вельмі нізкім рэльефе, не забівае выразнасці сілуэта, а, наадварот, робіць яго больш мяккім і спакойным. У верхняй і сярэдняй частках паціра засталіся чыстыя плоскасці гладкага металу, якія падкрэсліваюць выразнасць афармлення. Як у гэтым, так і ў іншых уцалелых помніках таго часу яшчэ адчувальныя рысы готыкі і рэнесансу, але ўсё больш заўважаецца ўплыў барока, як, напрыклад, у характары выканання чаканенай пласціны 1640 г. (ДМ БССР). Крыху бязладны і досыць абстрактны раслінны дэкор дапоўнены пакуль што яшчэ нясмела ўведзеным матывам так званага кнорпеля (армушэля), характэрнага для барока.

Тыповы для пачатку XVII ст. сярэбраны крыж з Навагрудка[73]. Яго драўляная аснова абкладзена з усіх бакоў сярэбранымі гравіраванымі пласцінамі з раслінным арнаментам. На знешнім баку размешчана асобна адлітае меднае распяцце, трактаванае ў плоскаснай, прымітыўнай ма-

[71] Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. Мн., 1966. С. 96.

[72] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 75.

[73] З надпісу, выкананага старабеларускай мовай, бачна, што крыж заказаны пратапопам Канстанцінам у 1625 г.

неры, і паясныя выявы святых. Такой жа плоскаснай дэкарыроўкай формы, беражлівым захаваннем традыцыйнага праваслаўнага канона вызначаецца і літы гравіраваны алтарны крыж канца XVI — пачатку XVII ст. з Давыд-Гарадка (ДММ БССР) [74] і іншыя творы мясцовых майстроў таго часу.

XVII стагоддзе дае шмат звестак пра дасягненні ў сферы манументальнага дэкаратыўнага мастацтва, і ў першую чаргу ў звоналіцейнай справе. Адно з найбольш ранніх сведчанняў звязана з падзеямі 12 лістапада 1623 г., калі жыхары Віцебска ў час паўстання забілі уніяцкага епіскапа І. Кунцэвіча. У прыгаворы камісарскага суда над забойцамі Кунцэвіча было загадана зняць усе старыя званы і «вылить из них, в память происшествия, колокол с надписью о сем злодеянии...» [75]

Даволі часта на званах сустракаюцца надпісы, што з'яўляліся своеасаблівым кампанентам расліннага арнаментальнага дэкору. Так, у 1612 г. мінскі мешчанін Міхаіл Савіч ахвяраваў у мінскую Троіцкую царкву звон з надпісам: «...сей колокол отдан во славу божию в послушании константинопольскому патриарху» [76]. Звон з падобным ахвяравальным надпісам згадвае таксама П. Бацюшкаў [77].

У XVII ст. беларускія ліцейшчыкі ў вялікай колькасці скарыстоўвалі такі сціплы на выгляд метал, як волава. Даступнасць, лёгкаплаўкасць, пластычнасць дазвалялі вырабляць з яго невялікія прадметы бытавога і культавага прызначэння: фляшы, шандалы, талеркі, крыжы і інш., а таксама масавага ўжытку: ажурныя палосы з нізкарэльефным узорам і фігурныя бляшкі розных памераў, што прымацоўваліся на

52. Пласціна арнаментаваная. 1640. ДМ БССР

сценкі драўляных куфэркаў, акаймоўкі для люстэркаў,ківотаў абразоў і іншыя рэчы. Пэўную цікавасць уяўляе алавяная дарахавальніца з Богаяўленскага манастыра ў Оршы. Выканана яна ў тэхніцы ліцця і кавання і ўпрыгожана па вуглах накладнымі пласцінкамі [78]. Па-майстэрску адлітым ажурным арнаментам расліннага характару вызначаецца алавяны рэлікварый 1634 г. з в. Воўпа Гродзенскай вобласці [79].

[74] Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVII стагоддзяў /Аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1984. С. 6.

[75] Сапунов А. П. Витебский Успенский собор. Витебск, 1884. С. 12.

[76] Порядок образования недвижимой собственности в Западной Белоруссии. Варшава, 1881. Вып. 1. С. 24.

[77] Батюшков П. И. Памятники русской старины в Западных губерниях империи. СПб., 1874. Вып. 6. С. 196.

[78] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 75—76.

[79] Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVII стагоддзяў. Фота 23.

XVII стагоддзе стала перыядам росквіту кавальскага мастацтва. Калі раней гэты від прыкладнога мастацтва меў пераважна утылітарны характар, то цяпер на першы план пачынае выступаць мастацкі бок. Фасады будынкаў упрыгожваліся мудрагелістай формы анкерамі, вадасцёкавыя трубы ў выглядзе драконаў скідалі струмені дажджавой вады. Вароты, упрыгожаныя каванымі рашоткамі, куфры, абабітыя прасячным «узорыстым» жалезам, ураЖвалі непаўторнасцю дэкору і майстэрствам выканання. Жалезныя каваныя лучнікі, дзвярныя малаткі, ручкі, завесы па прыгажосці не саступалі вырабам з каляровых і каштоўных металаў.

Сярод помнікаў кавальскага мастацтва можна вылучыць наступныя групы вырабаў: навершшы купалоў культавых будынкаў, надмагіллі; рашоткі для балконаў, варот, вокнаў; асобныя дэталі архітэктурнага ўбрання; прадметы хатняга ўжытку.

Каваныя навершшы работы беларускіх майстроў своеасаблівыя і арыгінальныя па форме. У іх дэкоры ў розных варыянтах сплятаюцца і геаметрычныя фігуры, і раслінныя элементы. Бязмежная фантазія майстроў-кавалёў дазваляла адлюстроўваць усю хрысціянскую атрыбутыку дэкаратыўнымі сродкамі. Вельмі часта паўтараюцца адлюстраванні сонца, месяца, птушак, кветак, каласоў. У гэтых фантазіях з металу адлюстравалася імкненне народа да дабра, святла. Каваныя навершшы заўсёды адрозніваліся строгай кампазіцыяй і сіметрыяй. Для большай выразнасці выкарыстоўваліся загатоўкі рознай таўшчыні. Часам яны спалучаліся з іншымі матэрыяламі, у прыватнасці са шклом.

Як у буйных гарадах, так і ў невялікіх паселішчах распаўсюджанымі былі рашоткі, якія мелі ў асноўным агульную схему пабудовы — розныя камбінацыі S- і С-падобных скобак. Больш разнастайныя ў дэкаратыўных адносінах каваныя дзвярныя рашоткі, выкананыя часцей за ўсё ў адзіным экземпляры. Неабходна адзначыць дзве каваныя з круглага стрыжня дзвярныя рашоткі ў касцёле в. Вішнева Валожынскага раёна. На адной з іх стаіць дата вырабу: «24 MAIA 1619». Гэта адна з найбольш ранніх кавальскіх прац беларускіх майстроў. Сілуэт рашоткі ўяўляе сістэму спіралепадобных завіткоў, змацаваных паміж сабою характэрным трайным хамуцікам. Немудрагелісты малюнак лёгкі і ажурны, добра ўпісваецца ў інтэр'ер.

Другая рашотка больш складаная. Калі ў першай усе спіралепадобныя завіткі аднолькавыя, то ў другой такія ж завіткі маюць разнастайныя цэнтры: адны заканчваюцца кветкамі, другія — лісцем, трэція — бутонамі. Рэнесансная ўраўнаважанасць і лёгкасць спалучаюцца з відавочнымі элементамі барока.

Арыгінальнымі ўзорамі кавальскай металапластыкі з'яўляюцца акоўкі дзвярэй. Да нас дайшлі толькі замалёўкі і фатаграфіі падобных вырабаў, але і па іх можна меркаваць аб высокім майстэрстве мясцовых кавалёў. Характэрны дэкор дзвярэй сінагогі сярэдзіны XVII ст. са Старога Быхава[80]. Спалучэнне наіўна-рэалістычна трактаваных птушак і кветак з фантастычнымі вывамі галін-змей сведчыць пра тыпова народны падыход да аздаблення асобных частак інтэр'ера. Звяртае ўвагу і такая асаблівасць, як вольнае размеркаванне дэталей — імкненне не столькі да сіметрыі, колькі да ўраўнаважанасці дэкору.

Вельмі часта ўпрыгожвалася не ўся паверхня дзвярэй, а толькі асобныя часткі: завесы, дзвярныя клямкі, ручкі. Выкананыя часам толькі адным з відаў кавання — рубкай, яны тым не менш сваім прыгожым

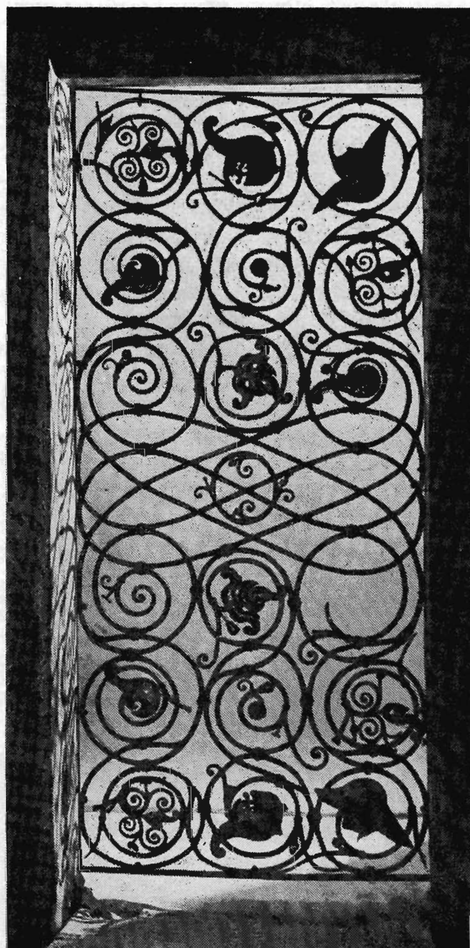
---

[80] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 77.

сілуэтам надавалі дзвярам своеасаблівасць і непаўторнасць.

Мудрагелістымі канструкцыямі засовак і замкоў, непаўторнасцю малюнка і аздобы адрозніваліся жалезныя шкатулкі, куфры, куфэркі. Адзін з двух куфраў, якія захоўваюцца ў Гродзенскім гісторыка-археалагічным музеі, цалкам выкаваны з металу. Складаная сістэма замочнага прыводу, масіўнасць вырабу, толькі дзе-нідзе ўпрыгожанага насечкай, сведчаць пра выкарыстанне яго для захоўвання важных дакументаў і каштоўнасцей.

53. Дзвярная рашотка. 1-я пал. XVII ст. в. Вішнева Валожынскага р-на Мінскай вобл.



Другі куфар, значна меншых памераў, з дрэва мае арыгінальнае афармленне. У адрозненне ад рускіх майстроў, якія ў большасці выпадкаў запаўнялі ўсю паверхню прасячным металам, беларускія прасечкай упрыгожвалі толькі вуглы, замковыя накладкі і завесы. Форма і малюнак іх розныя, але пераважаюць раслінныя матывы.

Прыкметныя змены адбыліся ў мастацкай апрацоўцы дрэва, дзе найбольш ярка праявілася арганічная сувязь з архітэктурай. У аздабленні інтэр'ера важнае месца пачынае займаць разьба. Ад традыцыйнага плоскага дэкору дробнага плана майстры паступова пераходзяць да высокарэльефнай дэкаратыўнай разьбы з шырокім выкарыстаннем раслінных матываў, якія ўключалі фрукты, плады і чалавечыя фігуры.

Над аздабленнем інтэр'ераў разам з беларускімі разьбярамі працавалі і майстры з Заходняй Еўропы, якія прынеслі з сабой рэнесансныя, а ў першай палове XVII ст.— барочныя прыёмы і матывы. Для іх успрыняцця была падрыхтавана ў Беларусі добрая глеба — традыцыямі старажытнарускага і беларускага народнага мастацтва, агульным характарам мастацтва таго часу, адпаведнай грамадска-палітычнай сітуацыяй. Каталіцкая царква, імкнучыся ўмацаваць свой уплыў на Беларусі, стварыць ілюзію прэстыжнасці і багацця, узяла на ўзбраенне барока з яго пышнасцю, пампезнасцю, дэкаратыўнасцю, арганічным сінтэзам розных відаў мастацтва. Гэта ярка дэманструюць уцалелыя алтары ў вв. Воўпа Гродзенскай вобласці (каля 1634 г.), Порплішча Віцебскай вобласці (2-я чвэрць XVII ст.), Новая Мыш Брэсцкай вобласці (2-я чвэрць XVII ст.), Будслаў Мінскай вобласці (1633—1644). У іх дэкоры яшчэ пераважаюць рысы рэнесансу,

але барочная дэкаратыўнасць адчуваецца досыць выразна. Па гэтых узорах можна прасачыць, як расло тэхнічнае майстэрства разьбяроў, як рэнесансная ўраўнаважанасць змянялася барочнай дэкаратыўнасцю і экспрэсіўнасцю. У дэкор алтароў у Воўпе ўведзены раней на Беларусі невядомы барочны матыў з так званых перлаў («пеўнікавых грабеньчыкаў»). Будслаўскі алтар узбагачаюць «флемаваныя дарожнікі», выкананне якіх патрабавала досыць складанага абсталявання. У алтарах Порплішча, Новай Мышы, Воўпы дэкор шырока ўключае матывы вінаграднай лазы з гронкамі, фруктаў, кветак, чалавечыя фігуры, вітыя калоны [81].

54. Фрагмент галоўнага алтара ў в. Воўпа Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл. Каля 1634 г.

[81] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 3.

Але з асаблівай паўнатой майстэрства беларускіх разьбяроў праявілася ў аздабленні іканастасаў праваслаўных храмаў. Магчыма, адной з прычын такога росквіту манументальна-дэкаратыўнага мастацтва можна лічыць своеасаблівую рэакцыю на акаталічванне беларускага насельніцтва. Рэльефная разьба, якая затым развілася ў аб'ёмна-ажурную з яе надзвычайнай дэкаратыўнасцю і жыццярадаснасцю, у пэўнай ступені адпавядала такім задачам.

У канцы XVI ст. у творчасць разьбяроў, што працавалі над аздабленнем інтэр'ераў праваслаўных храмаў, пранікаюць новыя матывы, якія ў сваю чаргу выклікалі змяненні ў кампазіцыі і характары іканастасаў, надалі ім адметную дэкаратыўнасць. Нескладаныя геаметрычныя матывы паступова саступаюць месца больш пластычнай і багатай рэльефнай разьбе, аснову якой складае раслінны арнамент. Разьба становіцца актыўным кампанентам у стварэнні іканастаса як адзінага цэласнага комплексу. На абразах з'яўляецца багата арнаментаваны разьбяны фон, які добра спалучаўся з разьбой самога іканастаса.

З-за адсутнасці ўцалелых узораў дэтальна прасачыць характар развіцця плоскарэльефнай разьбы ў аб'ёмна-ажурную немагчыма. Найбольш ярка апошні від разьбы прадстаўлены ў дэкоры царскіх брам — цэнтральнай часткі іканастасаў. Іканаграфічныя выявы — разьбяныя ці жывапісныя — акаймоўваліся мудрагеліста выгнутымі вінаграднымі парасткамі з лісцем і ягадамі. Гэты матыў, які ў далейшым атрымаў шырокае распаўсюджанне ў разьбе па дрэву на Беларусі, Украіне і ў Расіі, прасочваецца ў арнаментыцы яшчэ з часоў Кіеўскай Русі. Ён нагадваў вядомы ў дэкаратыўным мастацтве са старажытных часоў матыў дрэва жыцця, што быў сімвалам хрысціянства. Радзіма гэтага матыву — Ві-

зантыя, адкуль ён распаўсюдзіўся амаль па ўсёй Еўропе. Вельмі часта ён сустракаецца і ў кніжнай мініяцюры, а з XVI ст.— у аздабленні разьбяных фонаў абразоў.

У другой чвэрці XVII ст. рэльефная разьба ў аздабленні царскіх брам пачынае саступаць месца ажурнай (скразной). Магчыма, ажурная разьба з'явілася спачатку ў верхняй частцы брамы, як на ўкраінскіх узорах [82]. Матыў вінаграднай лазы становіцца больш выразным, характэрны для рэльефнай разьбы фон знікае, аднак ажурны арнамент яшчэ размешчаны ў адной плоскасці і не ўтварае суцэльнага аб'ёмнага перапляцення раслінных форм. Адсюль адзін крок да аб'ёмна-ажурнай разьбы.

Іканастас Богаяўленскага сабора ў Магілёве (2-я чвэрць XVII ст., не захаваўся) ужо ўяўляў узор такой разьбы. Ён складаўся з трох ярусаў, увянчаных казыркам. Асноўным дэкаратыўным матывам былі пазалочаныя разьбяныя калонкі, створаныя ажурным перапляценнем вінаградных парасткаў з гронкамі і лістамі [83].

Аб'ёмная пазалочаная разьба стварала такі багаты і пышны дэкор, што нават жывапіс адступаў на другі план. Разьба ў іканастасах з гэтага часу пачала займаць вядучае становішча. Такія дасягненні беларускіх майстроў у галіне досыць складанай аб'ёмна-ажурнай разьбы сталі магчымымі дзякуючы як інтэнсіўным культурным узаемасувязям, так і высокаму майстэрству разьбяроў.

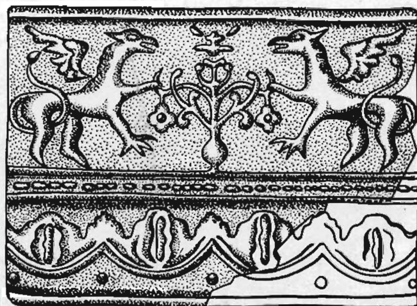
Актыўнае засваенне барочных форм было ўласціва і кафлярству, хаця рэнесансныя матывы тут яшчэ яўна пераважалі. Аналіз архітэктурна-дэкаратыўнай керамікі Беларусі XVI — першай паловы XVII ст. у супастаўленні з падобнымі матэрыяламі з Літвы, Польшчы і цэнтральнаеўрапейскіх краін выяўляе прамыя або апасродкаваныя аналогіі, блізкія як па часу, так і па кампазіцыі. Значнае падабенства заўважаецца ў вялікай групе пячной кафлі, галоўным чынам карнізнай, з геральдычнымі матывамі — фігурамі львоў, грыфонаў, коней, арлоў, марскіх канькоў, размешчаных сіметрычна паабапал гербавага шчыта, салярнага знака ці расліны («дрэва жыцця»). Прыёмы кампаноўкі фігур жывёлін розныя. Ільвы — з гнуткім і пругкім целам, ашчэранай пашчай і выгнутым хвастом, прапушчаным знізу паміж ног і ўзнятым над спіною, якія, як правіла, заканчваецца трылісьнікам або фантастычнай квет-

55. Фрагмент галоўнага алтара ў в. Воўпа Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл. Каля 1634 г.

[82] Драган М. Українська декоративна різьба. Київ, 1970. С. 63.
[83] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 68.

кай. Пярэдняя лапа ўзнята для ўдару. Грыфоны — крылатыя звяры — кампанаваліся ў асноўным як і раней, але іх адлюстраванні былі меншых памераў і раздзяляліся фантастычнай кветкай. Падобныя сюжэты шырока выкарыстоўваліся ў заходнееўрапейскім і цэнтральнаеўрапейскім мастацтве, іх можна сустрэць на

56. Карніз кафлянай печы з Крычава. 1-я пал. XVII ст. Рэканструкцыя



сярэдневяковых вышыўках многіх заходнееўрапейскіх краін. На Беларусі падобная кафля знойдзена пакуль што ў Крычаўскім і Навагрудскім замках [84], прычым на кафлі з Навагрудка ёсць марскія канькі, аналагі якіх сустракаюцца ў еўрапейскіх вышыўках XVII ст. [85] Блізкія па сюжэту матэрыялы знойдзены ў Вільнюсе. Трэба адзначыць таксама знаходку ў Вільнюсе кафлі з гербам беларускага магната Льва Сапегі (канцлера Вялікага княства Літоўскага), выраблена у 1616 г.[86]

Карнізы печаў, як правіла, упрыгожваліся спалучэннем расліннага і геаметрычнага арнаменту, якія добра дапасоўваўся да сюжэтаў усёй кампазіцыі.

Невялікую групу складае кафля з партрэтамі, адлюстраваннямі працэсаў творчай дзейнасці людзей і бытавых сцэн. Вядома кафля з выявай заможнага гараджаніна ў берэце з медальёнам на шыі, знойдзеная ў Лагойску, выявай ганчара за работаю (Брэст, XVII ст.) [87] і інш. З Полацка паходзіць фрагмент кафлі з пагруднай выявай мужчыны ў нізкім галаўным уборы тыпу берэта. Як і ў лагойскай кафлі, справа і злева ад фігуры паказаны калоны, злучаныя ўверсе арачкаю [88]. У Полацку

57. Кафля. Канец XVI — пач. XVII ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік

знойдзена кафля з выяваю музыканта, які грае на жалейцы, у Крычаве і Лагойску — воіна са шпагаю. Плітка з казачным сюжэтам (мядзведзь нападае на конніка) здабы-

---

[84] Овсянников О. В. Архитектурно-декоративная керамика XVI—XVII вв. из Новогрудка//КСИА. М., 1969. Вып. 120. С. 123. Іл. 10, 11.

[85] Верховская А. С. Западноевропейская вышивка XII—XIX вв. в Эрмитаже. Л., 1961. Рис. 56.

[86] Таутавичюс А. Изразцы Вильнюсского замка (XVI—XVII вв.). Вильнюс, 1969. С. 22.

[87] Елатомцева И. Художественная керамика Советской Белоруссии. Мн., 1966. С. 25, 24.

[88] Розенфельд Р. Л. Белорусские изразцы// Древности Восточной Европы. М., 1969. С. 182.

та пры раскопках у Мядзельскім замку.

У XVII ст. на Беларусі шырока бытавалі складаныя прафіляваныя карнізы з адлюстраваннем галавы анёла і амура з крыламі. Аднак найбольшая колькасць кафлі адносіцца да так званай люстраной з разнастайнымі раслиннымі і геаметрычнымі кампазіцыямі. Такая кафля ўжо не мае рамачкі па краю. Яна лёгкая, танкасценная, з развітаю румпаю. Самым папулярным матывам арнаменту становіцца васілёк, часта паліхромнай расфарбоўкі. Кожная кафліна акаймоўвалася ламанымі ці крывымі лініямі, а па цэнтры змяшчаліся фантастычныя птушкі, звяры, стылізаваныя вазы з шасціпялёсткавымі кветкамі і іншыя адлюстраванні. Кафля XVII ст. у залежнасці ад арнаменту магла мацавацца на паверхні печы без перавязі шва («крыжом») або ў перавязку. Такім чынам, дасягаўся пэўны зрокавы эфект — стваралася ўражанне суцэльнага кветкавага дывана на плоскасці печы або адзінага рытмічнага малюнка. Сярод кафлі XVII ст. даволі рэдка сустракаюцца перамычкі і цягі ў выглядзе калонак, так званыя нашчыльнікі. Гэта тлумачыцца тым, што ў паліўных печах з аднастайным рытмічным малюнкам дэталі, якія разбіваюць плоскасць печы, аказаліся непатрэбнымі, у той час як у больш ранніх печах яны прыкрывалі шоў паміж пласцінамі з закончанымі самастойнымі сюжэтамі [89].

58. Кафля паліхромная. 1-я пал. XVII ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік

Па-ранейшаму ў шырокім ужытку быў гліняны посуд, які меў той жа самы выгляд, што і ў папярэднія часы. Праўда, арнаментацыя, якая наносілася на посуд у працэсе яго вырабу, стала больш сціплай і аднастайнай. Гэта галоўным чынам адна-, двух- ці трохрадковыя хвалі, кропкі, насечкі, зробленыя грэбенем ці нажом, зашчыпы па плечыках або налеплены вінтападобны валік з зашчыпамі пасярэдзіне пасудзіны.

59. Кафля. Канец XVI ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік

---

89 Овсянников О. В. Архитектурно-декоративная керамика XVI—XVII вв. из Новогрудка//КСИА. Вып. 120. С. 24.

Многія віды сталовага посуду (талеркі, міскі, кубкі) размалёўваліся расліннымі і геаметрычнымі ўзорамі жоўтага, карычневага, зялёнага колераў. Значнае пашырэнне меў таксама чарнаглянцавы або задымлены посуд. Арнаментаваўся ён, як правіла, рознымі штампамі. Праўда, дэкор чарнаглянцавага посуду быў вельмі сціплы, і яго мастацкі воблік ствараўся перш за ўсё зграбнай, пластычнай прадуманай формай. Як і ў папярэднія часы, выраблялiся разнастайныя гліняныя дзіцячыя цацкі — свісцёлкі, аформленыя ў выглядзе конікаў, качак, гусей, пеўнікаў, лялек, часам пакрытыя каляровай палівай. Высокі ўзровень ганчарнай справы на Беларусі XVII ст. дазваляў майстрам вывозіць сваю прадукцыю нават у польскія гарады.

XVII стагоддзе — час інтэнсіўнага развіцця мастацкага шкларобства. Шматлікія гуты, буды і паташні існавалі ў цэнтральнай, усходняй і паўднёва-ўсходняй Беларусі, прадаўжаючы творча развіваць традыцыі гэтага віду мастацтва.

60. Сцянная кафля. Канец XVI — пач. XVII ст. г. п. Заслаўе Мінскай вобл.

У першай палове XVII ст. побач з гатычнымі элементамі ў дэкоры шкляных вырабаў ужо шмат рэнесансных рыс. Значна павялічыўся выраб шляных рэчаў, узніклі і распаўсюдзіліся новыя формы посуду, большасць якіх набыла міжнародны характар у выніку міграцыі шкларобаў па Еўропе. Асаблівасць шклянога посуду, створанага пад уплывам рэнесансу,— аздабленне яго пластычным дэкорам у выглядзе налепаў рознай формы, пячатак, шкляных валікаў, стужак, ніцей, разнастайных пластычных паддонаў, мудрагелістых ручак, спіральна-ніцевага дэкору, паяскоў і г. д. Аднак беларускае мастацтва шкла гэтага часу характарызуецца ўмераным ужываннем пластычнага дэкору, што заўважаецца ў параўнанні, напрыклад, з украінскім шклом, а таксама нямецкім, якому ўласцівы свой стыль, вядомы пад назвай «хобатападобны».

Разнастайнасцю форм і дэкору вызначаецца шкляны посуд з Гродзеншчыны. Так, Шыдлавецкая мануфактура ў 1609 г. выпускала чашы, кубкі, шкляную скульптуру (упамінаюцца «штукі шкляныя»), іншы шкляны посуд[90]. У Любчанскай шклаpобчай майстэрні крышталёвы посуд аздаблялі граненнем, гравіроўкай і залочаным чаканеным і чарнёным серабром («кілішак крышталёвы акруглы ў форме падноса, рознымі квятамі і птакамі рысаваны»[91], «кубак крышталёвы шырокі ў 12 слупоў выбіты, ножка і стапа апраўлены залочаным срэбрам, розна чаканеным і гравіраваным, з тварамі залочанымі»[92]).

Магілёўскія гуты выраблялі

---

[90] Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии. С. 85, 169.
[91] «Рысаваны» ў значэнні «гравіраваны».
[92] Wyrobicz A. Szkło w Polsce od XIV do XVII wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1968. S. 169—172.

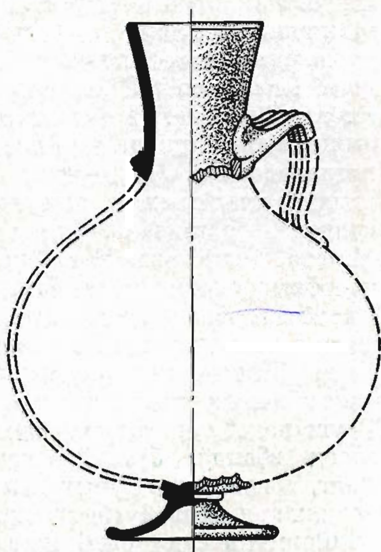
61. Кафля паліхромная. Канец XVI — пач. XVII ст. г. п. Мір Гродзенскай вобл.

«стекла зеркальные», «шкло короватое»[93], «олстра малые с скляницами», а таксама шкляніцы вялікія і маленькія, кварты, фляшы, «стекло оконичное». Частка шкляніц і люстэрак размалёўвалася фарбамі і золатам[94]. У Оршы выдзімалі шкляніцы і пастаўлялі іх у Маскоўскую Русь. Разнастайны сталовы і аптэчны посуд, а таксама аконнае шкло выраблялі ў Мінску[95] і Мсціславе[96].

Архіўныя дакументы аб уз'яднанні Украіны з Расіяй сведчаць, што ў Беларусі, як і на Украіне, у XVII ст. для аздобы шкляных вырабаў шырока карысталіся размалёўкай фарбамі: «черкасы і белорусцы літовскія стороны... зделают всяких скляничных сосудов всякими образами в разных цветов красками те сосуды наведут со всем в отделке тысячи по 3 і по 4»[97].

У 1978—1984 гг. у Мсціславе і Мінску археолагі знайшлі фрагменты размаляванага жоўтымі, зялёнымі, чырвонымі, белымі і блакітнымі эмалямі посуду, у тым ліку гарлавінкі буйных збаноў, плечыкі бутляў ці збаноў. У мінскіх вырабах эмалі спалучаліся з размалёўкай золатам, якая ўключае раслінны арнамент (кветкі, лісце, галінкі) і геаметрычна-раслінны.

62. Збанок з Мсціслава. 1-я пал. XVII ст. Рэканструкцыя



Звесткі пра вываз з Магілёва «скляніц, наважаных золатам», і пералік у інвентары размаляваных золатам шкляніц, што захоўваліся ў

[93] Маецца на ўвазе шкло, дэкарыраванае рамбічным арнаментам з элементаў бубновай карты, якія паўтараюцца. Пахадзіць ад польскага слова «korowy» — бубновы.

[94] РБС. 1972. С. 259.

[95] Собаль В. Я., Яніцкая М. М. Шкляны посуд Мінска XII—XIX стст.//Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 83—91.

[96] Яніцкая М. М., Сташкевіч А. Б. Мсціслаўскае шкло XVI—XIX стст.//Помнікі культуры. 1985. С. 88—96.

[97] Воссоединение Украины с Россией: Документы и материалы, изданные АН УССР. М., 1954. Т. 3. С. 491.

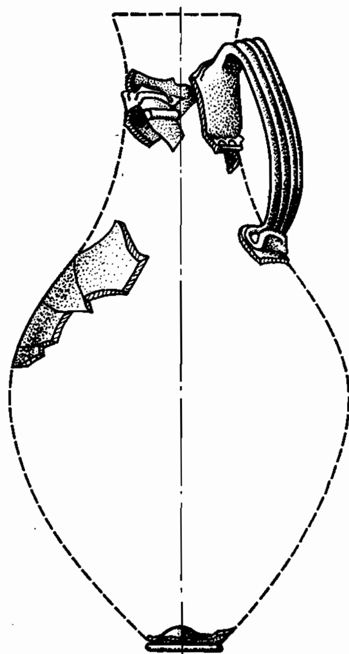
«скарбцы» Любчанскага замка, сведчаць, што беларускія шкларобы ўжывалі золата для размалёўкі вырабаў досыць шырока. Упамінанні полацкіх шклянак з надпісамі, гравіраваных надпісаў на «хрусталёвым»[98] і простым шкле з Любчы даюць падставу зрабіць вывад, што надпісы ў той час лічыліся дэкаратыўным элементам посуду. У тэматыцы размалёвак, як і гравіраваных кампазіцый, пераважалі геральдычныя, раслінныя, зааморфныя і рэлігійныя матывы.

Аналіз шклянога посуду XVII ст. паказаў, што асноўнай формай быў конус. Канічную форму мелі шклянкі, шкляніцы і чаркі, а таксама чашы кубкаў, кілішкаў, паддоны пад чашамі і келіхамі з Ліды, Мінска, Магілёва, Віцебска, Мсціслава. Цыліндрычнымі былі шкляніцы («стопы») на петлепадобных, кальцавых (рабрыстых) , хвалістых і цыліндрычных паддонах, а таксама флеты з Ліды, Мінска, Мсціслава, Магілёва. Шарападобныя формы мелі збаны, флягі і колбападобныя бутлі пад мясцовай назвай «скляніцы» з Магілёва, Мсціслава, Мінска, канструктыўныя элементы ножак пад назвай «шарык». Грушападобная форма пераважала сярод збаноў, бутляў, некаторых фляг, канструктыўных элементаў ножак пад назвай «балясіна».

Формы посуду былі падкрэслена простыя і вызначаліся тэхналогіяй адвольнага выдзімання шкла. Вядома, што форма шкляной кроплі, якая ўзнікае пры выдзіманні, з'яўляецца зыходнай, ёю і вызначаецца формаўтварэнне ў гутным шкле XVI—XVII стст. Менавіта кроплепадобная шкламаса на канцы выдзімальнай трубкі дае магчымасць атрымліваць арганічныя для шкла цыліндрычную, шарападобную, грушападобную і канічную формы, якія многія стагоддзі бытавалі і бытуюць у шкларобстве.

Прыгажосць матэрыялу гутнікі падкрэслівалі за кошт масіўнасці і таўстасценнасці донца і стапы. Быццам наўмысна майстар пасылаў

63. Збанок з Віцебска. 1-я пал. XVII ст. Рэканструкцыя



промні ў тоўстыя слаі шкла і выяўляў гульнёю святла яго колеравыя якасці. Формы балясінападобных і шарападобных ножак атрымліваліся адвольным выдзіманнем, і толькі частка ножак, паддонаў і стоп фармавалася выцягваннем і лепкай абцугамі.

Майстэрства лепкі праявілася ў дэкарыраванні ножак, сценак і донцаў посуду шклянымі пячаткамі, стужкамі, жгутамі, валікамі, ніцямі, якія ўкладваліся гарызантальна ў

[98] Крышталём у той час называлі сорт празрыстага бясколернага шкла, прыгатаванага на каліева-вапнавай аснове. Гутнікі скуплялі таксама біты прывазны крышталёвы посуд, пераплаўлялі яго для паўторнага выдзімання і дабаўлялі ў шыхту.

выглядзе хвалістых ці простых паяскоў. Інвентар Любчанскага замка за 1633 г.— адзіны дакумент, дзе падрабязна апісваецца характар ляпнога дэкору, які нагадвае дэкаратыўныя прыёмы венецыянскага і нямецкага шкла [99]. Сярод посуду пералічваюцца «кубачак раскідзісты з накрыўкай, ля дна храпаваты», «шкляніцы з келішкавымі донцамі, якія маюць па 3 выкрутасы S-падобныя пры разьбяной балясіне, ад дна палосы храпаватыя», «шкляначка малая гладкая на кілішкавым донцы, з шарыкам храпаватым». «Храпаваты» дэкор, які меў выгляд налепаў з вострымі хабаткамі, атрымаў у нямецкім шкле назву «Krautstrünk» (г. зн. качанападобны). Нешта падобнае, відаць, уяўляў і «храпаваты» дэкор на донцах любчанскіх вырабаў. Як правіла, ляпным дэкорам аздабляліся рэчы, якія не гравіраваліся і не размалёўваліся, і таму часта ўказваецца, што яны «гладкія» («кілішак раскідзісты гладкі з выкрутасамі і шышкамі», «кілішак гладкі з дзвюма ручкамі» і інш.). Наяўнасць у «скарбцу» такой значнай колькасці (амаль 300 штук па-мастацку аздобленага посуду, яго паўфабрыкатаў і «парашку дыяментавага да рысавання шкла») сведчыць пра тое, што «скарбец» быў месцам сховішча ўзораў і матэрыялаў для мастацкага аздаблення шкла. Відаць, паблізу ці, можа, у самой Любчы вырабляліся шкляніцы па венецыянскіх узорах і нават каляровае шкло, бо ўпамінаюцца «кілішак рысаваны ў кветы; высокі, з двума блакітнымі [100] гузікамі з крышкай»; «кілішак маленькі зялёны з белым [101] донкам»; «кубачак з блакітнымі і белымі шарыкамі, у ольстарку»; «фляшак блакітных 24»; «фляшак белых акруглых з доўгімі шыйкамі 24».

У цэлым характар развіцця мастацкага шклаpобства Беларусі першай паловы XVII ст. адлюстроўвае як агульнаеўрапейскія дасягненні ў гэтай галіне, так і ўласныя здабыткі беларускіх майстроў-шклаpобаў.

У асяроддзі пануючых класаў і царкоўным ужытку значнае пашырэнне мелі каштоўныя ўзорыстыя тканіны, якія прывозілі з Заходняй Еўропы і Усходу. Вялікі попыт на дарагія тканіны выклікаў з'яўленне ў многіх панскіх памесцях і манастырах ткацкіх майстэрань. Лепшыя мясцовыя ткачы і ткачыхі стваралі цудоўныя тканіны для княжацкіх палацаў і памешчыцкіх маёнткаў, шматлікіх манастыроў і касцёлаў.

Аб характары ўзораў мясцовых тканін можна меркаваць па тых невялікіх фрагментах, якія дайшлі да нашых дзён. Цікавы матэрыял па мастацкіх тканінах дае царкоўны жывапіс таго часу. На абразах і фрэсках XVI—XVII стст. нярэдка адлюстраваны ўзоры народных беларускіх тканін і вышывак, якія ўпрыгожваюць адзенне, абрусы, ручнікі, платы. Арнаментаваныя посцілкі, дываны, сурвэты згадваюцца і ў беларускіх народных песнях.

Звычайна на тканінах ці вышываных рэчах XVI—XVII стст. узоры створаны з геаметрычнага арнаменту. На некаторых вырабах XVII ст. побач з геаметрычнымі сустракаюцца і раслінныя матывы.

Цікавыя ўзоры беларускага народнага ткацтва адлюстраваны на фрэсках Благавешчанскай царквы

---

[99] Wyrobicz A. Szkło w Polsce od XIV do XVII wieku. S. 169—172.

[100] Блакітнае глушонае шкло (блакітная смальта) і празрыстае жоўтае, зялёнае, блакітнае і белае варылі таксама ў Мсціславе і Мінску.

[101] Белым называлі добра асветленае шкло — цяпер бясколернае. Белым таксама называлі шкло ў адрозненне ад неасветленага, «простага», так званага зялёнага, ці «ляснога». Яго наўмысна не абясколервалі і выкарыстоўвалі ў пэўных выпадках яго зялёны колер як дэкаратыўны сродак.

Супрасльскага манастыра (1550, ПНР) [102]. Дэкаратыўны фрыз у першым ярусе складаецца з платаў, размешчаных у выглядзе драпіроўкі. Геаметрычны рысунак на ёй чырвона-карычневага колеру на цёмна-шэрым фоне нагадвае ўзорыстую традыцыйную народную тканіну Брэстчыны. У фрэсцы «Тайная вячэра» гэтага ж манастыра стол, за якім сядзіць Хрыстос з апосталамі, накрыты светлым ільняным ручніком з гарызантальна затканымі чырвонымі палосамі. Ручнікі з падобным малюнкам сустракаюцца і зараз на Брэстчыне. Відаць, мастакі XVI ст. пераносілі знаёмыя і любімыя матывы ў жывапісныя фрэскі.

У многіх абразах з Брэсцкай, Магілёўскай, Гродзенскай абласцей XVI—XVII стст. таксама адчуваецца сувязь з народным прыкладным мастацтвам. Так, абраз канца XVI ст. «Нараджэнне Марыі» [103] з в. Ляхаўцы Брэсцкай вобласці прасякнуты рэнесансснай жыццесцвярджальнасцю, уключае ў сябе мясцовыя элементы ўбрання пакою, спавівальнік на дзіцячай калысцы, прошвы на падушках, разьбяныя ножкі стала. Служанкі, якія абкружаюць Марыю, пададзены ў адзенні беларускіх сялянак — у андараках, даматканых кашулях, кабацікх са шнуроўкай, фартухах, аздобленых характэрным мясцовым арнаментам.

Магілёўскі абраз «Нараджэнне маці боскай» Пятра Яўсеевіча з Галынца (1649, ДММ) таксама паказвае жанчын у народным адзенні, упрыгожаным вышыўкай і вытканымі ўзорамі геаметрычнага характару. З адзеннем гармануюць навалачкі і посцілка з традыцыйнымі геаметрычнымі ўзорамі.

Высокамастацкія тканіны (камчатыя і тафцяныя рызы, залататканыя, вышываныя бісерам і жэмчугам паясы) выраблялісся ў манастырскіх майстэрнях. Тут ткалі рознага роду пакрывалы тонкай работы з шаўковых, ільняных і нават залатых нітак. Пакрывалы часткова ткаліся, а потым дапаўняліся вышыўкай. У пачатку XX ст. у Віцебскім царкоўна-археалагічным сховішчы старажытнасцей знаходзіліся дзве плашчаніцы, відаць, XVII ст. Адна з іх была выткана з шаўковых нітак, другая — з грубых ільняных [104]. Цікавы ўзор пакрывала для алтара замаляваў у сярэдзіне XIX ст. Д. Струкаў. Яно зроблена з ільняной матэрыі і вышыта залатымі ніткамі [105].

Разнастайныя дакументы канца XVI — першай паловы XVII ст. сведчаць пра значнае развіццё ткацтва ў гарадах і мястэчках Беларусі: Слуцку, Шклове, Клецку, Нясвіжы, Капылі, Любчы, Дзярэчыне і інш.[106] У некаторых з іх (Слуцк, Слонім) былі арганізаваны ткацкія цэхі, якія аб'ядноўвалі майстроў розных спецыяльнасцей: ткачоў, вышывальшчыкаў, краўцоў, шапачнікаў, залаташвейнікаў, фарбавальшчыкаў тканін, краўцоў «шаўковых рэчаў», рукавічнікаў і інш. Нельга не адзначыць прыкметны колькасны рост раменікаў на працягу паўстагоддзя. Так, у Клецку ў 1575 г. было 7 майстроў, у 1625 г.— 19, у 1645 г.— 35; у Капылі ў 1606 г.— 3, у 1650 г.— 31 і г. д.[107] Адпаведна павялічвалася і колькасць спецыяльнасцей, што спрыяла далейшаму развіццю ткацкага рамяства.

---

102 Соболевский А. И. Русские фрески в Старой Польше. М., 1916; Freski z Supraśla (katalog wystawy). Białystok; Kraków, 1968.

103 Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии//Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1981. С. 211.

104 Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 74.

105 Там жа.

106 Грицкевич А. П. Частновладельческие города Белоруссии в XVI—XVIII вв. Мн., 1975. С. 67.

107 Там жа.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва канца XVI — першай паловы XVII ст. развівалася ў агульным напрамку з рускім і ўкраінскім на агульнай аснове старажытнарускай культуры. Гэта блізкасць наглядаецца як у характары мастацкіх твораў, так і ў кампазіцыях і матывах дэкору. Узаемаабмену дасягненнямі ў галіне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва садзейнічалі ажыўленыя культурныя і эканамічныя сувязі паміж народамі, асабліва ў XVII ст. Значны ўплыў на дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі аказала заходнееўрапейская культура.

Арганічна спалучаючы традыцыі сваёй народнай творчасці з дасягненнямі мастацкай культуры суседніх народаў, беларускія майстры, не трацячы самабытнасці і індывідуальнасці, стварылі высокамастацкія ўзоры разьбы, керамікі, ткацтва, ювелірнага мастацтва.

Глава II

МАСТАЦТВА ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XVII — ПАЧАТКУ XVIII ст.

У другой палове XVII — пачатку XVIII ст. ва ўмовах бесперапынных войнаў, барацьбы народных мас за вызваленне ад сацыяльнага і нацыянальна-рэлігійнага прыгнёту развіццё мастацтва ў Беларусі не перапынялася. Супраціўленне ўкраінскага і беларускага народаў феадальнай эксплуатацыі і прымусоваму насаджэнню царкоўнай уніі вылілася ў вызваленчую вайну 1648—1654 гг. У 1654 г. пачалася вайна Рускай дзяржавы супраць Рэчы Паспалітай. Адносна мірны перыяд — апошняя трэць XVII ст.— быў перапынены Паўночнай вайной: з 1700 па 1721 г. беларускія землі з'яўляліся тэатрам ваенных дзеянняў. Усё гэта нанесла моцны ўдар па эканоміцы і культуры Беларусі. Прыкметна зменшыўся аб'ём гандлёвых абаротаў і рамесніцкай вытворчасці, многія рамеснікі перасяліліся ў Расію.

Узмацнілася экспансія Ватыкана на беларускія землі. Прадаўжаўся працэс абарачэння праваслаўных ва уніяцтва. Паступова з судовай і адміністрацыйнай сфер выцяснялася беларуская мова, і з другой паловы XVII ст. усё справаводства ў Вялікім княстве Літоўскім вялося на польскай мове.

Узраслі касмапалітычныя тэндэнцыі ў культуры, носьбітамі якіх былі рэлігійна-каталіцкія ордэны. Асаблівую актыўнасць развілі на Беларусі езуіты, якія арыентаваліся на Польшчу як цэнтр рымска-каталіцкага ўплыву ва Усходняй Еўропе. Яны стварылі па ўсёй краіне свае калегіі і місіі, дзе выхоўвалі моладзь у духу вернасці каталіцкаму касцёлу. Мовай навукі, літаратуры і школьнай адукацыі становіцца латынь, хоць зрэдку ўжывалася польская і яшчэ радзей — беларуская мова. Тагачасныя навуковыя і літаратурныя працы на лацінскай мове з'яўляюцца ў значнай ступені здабыткам усіх народаў, якія ўваходзілі ў склад Рэчы Паспалітай. Агульным культурным цэнтрам была заснаваная езуітамі ў

1579 г. Віленская акадэмія. З яе выйшлі многія выкладчыкі калегій (сярэдніх навучальных устаноў), пісьменнікі, мастакі і палітычныя дзеячы эпохі.

Асноўным кірункам мастацкай культуры гэтага часу было барока з арыентацыяй на заходнееўрапейскія традыцыі. Адначасова прадаўжалі існаваць і развівацца і некаторыя элементы рэнесансу. Пераважнымі відамі мастацтва становяцца архітэктура, красамоўства, школьная паэзія і школьны тэатр. У школах разам з граматыкай, паэтыкай і рыторыкай выкладалася філасофія (з арыентацыяй на Арыстоцеля) і тэалогія, заснаваная на працах Фамы Аквінскага. Жывапіс, графіка і музыка мелі пераважна «прыкладны» характар (іканапіс, роспіс храмаў, кніжная ілюстрацыя, царкоўныя спевы і інш.), хоць ужо з'явіліся самастойныя жанры і ў гэтых відах мастацтва: партрэтны жывапіс, свецкая музыка і інш.

Разам з тым у другой палове XVII — пачатку XVIII ст. ва ўмовах дэнацыяналізацыі феадальнай вярхушкі беларускага грамадства і панавання рымска-каталіцкай ідэалогіі прадаўжалася станаўленне нацыянальнай школы мастацтва на аснове традыцыйнай народнай культуры. Гэта тэндэнцыя выявілася ў архітэктуры, асабліва драўлянай, жывапісе, графіцы, а таксама ў працэсе ўзнікнення сучаснай нацыянальнай мовы, на якой з'явіліся рукапісныя лірычныя зборнікі, беларускія інтэрмедыі ў польска-лацінскіх школьных п'есах, ананімная публіцыстыка і інш.— зародкі лірычных, драматычных і іншых літаратурных жанраў. Уздым нацыянальна-вызваленчага руху беларускага народа, яго імкненне да культурна-палітычнага збліжэння з Расіяй і Украінай таксама сведчылі пра ўздым нацыянальнай самасвядомасці шырокіх слаёў насельніцтва. Усе гэтыя працэсы адлюстраваліся ў літаратуры, выяўленчым мастацтве і грамадска-палітычнай думцы эпохі. Узмацніліся тэндэнцыі да сінтэзу ўсходнеславянскай і заходнееўрапейскай культур.

Яскравым выразнікам гэтых працэсаў стаў паэт і мысліцель Сімяон Полацкі (1629—1680). Ён вучыўся ў Кіева-Магілянскай калегіі і Віленскай езуіцкай акадэміі, працаваў у Беларусі, а з 1664 г.— у Маскве, пісаў вершы на беларускай, польскай і стараславянскай мовах.

Тэарэтык усходнеславянскага тыпу барока і заснавальнік сілабічнага вершаскладання на Беларусі і ў Расіі, Сімяон Полацкі зрабіў прыкметны ўплыў на літаратуру, публіцыстыку, жывапіс і музыку свайго часу. Ён абгрунтаваў маральна-выхаваўчую ролю і каштоўнасць мастацтва, музычнай гармоніі, выяўленай у жывапісе духоўнасці і паэтычнай дыдактыкі, выступаў за шырокае развіццё асветы. Яго запіска пра пісанне абразоў паслужыла важнай крыніцай для вядомага трактата «Слово к люботщательному иконного писания», які хутчэй за ўсё быў вынікам супрацоўніцтва пісьменніка з выдатным рускім мастаком С. Ушаковым. У вершы «Живописание» Сімяон Полацкі высока цэніць выяўленчае мастацтва — жывое люстэрка прыроды, кляймуе іканаборцаў як агентаў д'ябла — «ненавісніка прыгажосці царкоўнай», носьбіта ўсяго нізкага і агіднага.

Усе гэтыя супярэчлівыя кірункі грамадска-філасофскай і эстэтычнай думкі рэльефна выявіліся ў мастацтве Беларусі другой паловы XVII — пачатку XVIII ст.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Руска-польская, Паўночная войны, якія пракаціліся па беларускай зямлі ў другой палове XVII — пачатку XVIII ст., пакінулі сляды шматлікіх спусташэнняў. Многія га-

рады і мястэчкі былі разбураны. Асабліва пацярпелі Брэст, Пінск, Тураў, Мазыр, Рэчыца, Бабруйск, Чэрыкаў, Лоеў, Брагін, Гомель, Смалявічы. Шведскімі войскамі былі ўзяты і спалены Гродна, Віцебск, Слуцк, Брэст, Пінск, Навагрудак, Нясвіж, Мір, Кобрын, Мінск, Ліда, Докшыцы, Карэлічы, Клецк, Ружаны, Ляхавічы і многія іншыя гарады і мястэчкі[1]. У пачатку XVIII ст. многія раёны Беларусі былі ахоплены эпідэміямі. Усё гэта выклікала рэзкае скарачэнне насельніцтва гарадоў, многія жыхары перасяляліся за межы Беларусі, галоўным чынам у Рускую дзяржаву. Згортвалася рамесніцкая вытворчасць, што ў сваю чаргу адмоўна адбівалася на аднаўленні гарадоў, развіцці жыллёвага і грамадскага будаўніцтва. У буйных гарадах павялічваліся феадальныя юрыдыкі за кошт скарачэння магістрацкіх. Феадалы і каталіцкая царква захапілі лепшыя землі ў цэнтральнай частцы гарадоў, дзе ўзводзілі палацы і сядзібы, касцёлы і кляштары. З мэтай процідзеяння каталіцкай экспансіі ў некаторых гарадах будаваліся праваслаўныя манастыры, пры якіх існавалі праваслаўныя брацтвы (Орша, Магілёў). Жылыя кварталы беднаты размяшчаліся на ўскраінах, якія ў большасці выпадкаў мелі нязручны для забудовы рэльеф, забудоўваліся стыхійна і вылучаліся дрэннымі санітарнымі ўмовамі.

Нягледзячы на неспрыяльныя эканамічныя і палітычныя ўмовы, манументальнае будаўніцтва не спынялася і з'явілася заканамерным пераемнікам архітэктурных традыцый папярэдняй эпохі. Атрымала далейшае развіццё аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя збудаванняў, узрасла роля дэкору, што звязана з актыўным засваеннем архітэктурна-мастацкіх канцэпцый барока.

[1] Гісторыя Беларускай ССР. У 5 т. Мн., 1972. Т. 1. С. 341—342.

1650—1730-я гады — час панавання сталага беларускага барока. Менавіта рысы новага стылю выступаюць у гэты перыяд найбольш ярка і выразна. Робяцца спробы тэарэтычнага асэнсавання архітэктурна-будаўнічай практыкі. У 1659 г. з'явіўся першы ў гісторыі Рэчы Паспалітай тэарэтычны трактат па архітэктуры, які абагульніў вопыт папярэдняга грамадзянскага будаўніцтва. Яго аўтар Л. Апалінскі ўслед за Вітрувіем падкрэсліваў важнасць адзінства тэхнічнага, функцыянальнага і эстэтычнага аспектаў архітэктуры. Аднак, па яго меркаванню, дзеля трываласці і зручнасці можна пагрэбаваць прыгажосцю формы. Такія адносіны да эстэтычнага крытэрыю не адпавядалі запатрабаванням часу, калі ў архітэктуры Беларусі і суседніх краін інтэнсіўна ўкараняліся прынцыпы барока. Таму трактат хаця і быў вядомы ў Польшчы, Літве, на Украіне і ў Беларусі, але шырокага прызнання не атрымаў. У 1678 г. рэктар калегіума езуітаў у Познані Б. Наленч-Вансоўскі выдаў другі трактат па архітэктуры на лацінскай мове, у якім на першы план выставіў патрабаванні прыгажосці і зручнасці незалежна ад тых ці іншых канструкцый і матэрыялаў. Ён выклаў метады выкарыстання ордэрнай пластыкі на фасадах будынкаў і праілюстраваў гэта графічнымі табліцамі ордэраў у барочнай інтэрпрэтацыі. Параўноўваючы палажэнні двух трактатаў, можна бачыць, як хутка мяняліся задачы архітэктуры пад уплывам эстэтыкі барока, якая адлюстравала нарастаючыя супярэчнасці ў рэлігійнай і сацыяльнай свядомасці.

Адметная асаблівасць горадабудаўніцтва другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. — шырокае распаўсюджанне мястэчак. У сярэдзіне XVII ст. на Беларусі налічвалася каля 250 буйных і сярэдніх мястэчак, якія падзяляліся на каралеўскія (Скідаль, Азёры, Лунна, Дрысвяты,

Ушачы, Гомель, Сураж і інш.), прыватнаўладальніцкія (Любча, Койданава, Лагойск, Докшыцы, Чашнікі, Бешанковічы, Зэльва, Паставы, Смаргонь, Семежава, Ружаны і інш.) і манастырска-царкоўныя (Ігумен, Відзы, Пяршай, Жыровічы і інш.) [2]. Мястэчка займала прамежкавае становішча паміж горадам і вёскай. Значная частка жыхароў была занята ў сельскагаспадарчай вытворчасці, што набліжала мястэчкі да вёсак. Ад гарадоў яны адрозніваліся меншай колькасцю насельніцтва, меншымі памерамі жыллёвай тэрыторыі, больш спрошчанай архітэктурна-планіровачнай структурай. Цэнтрам мястэчка з'яўлялася гандлёвая плошча на перакрыжаванні важнейшых шляхоў. Замкі, палацы феадалаў ці манастыры часцей за ўсё размяшчаліся асобна ад жылой забудовы, аднак складалі з ёй адзіны архітэктурна-планіровачны арганізм, злучаючыся з цэнтрам адной з галоўных вуліц. Забудова мястэчка мела лінейны характар планіроўкі, калі фарміравалася ўздоўж аднаго гандлёвага шляху, ці прамавугольную або радыяльную планіроўку, калі мястэчка знаходзілася на перакрыжаванні некалькіх гандлёвых шляхоў. У асноўным забудова падпарадкоўвалася рэльефу мясцовасці.

Прыкладам мястэчка каралеўскага ўладання з'яўляецца Гомель, які ў пісьмовых крыніцах упершыню ўпамінаецца ў 1142 г. У гэты час яно было невялікім паселішчам з драўляным замкам, які стаяў на высокім беразе р. Сож пры ўпадзенні ў яе р. Гамеюкі. Выгаднае геаграфічнае становішча на водным шляху спрыяла хуткаму развіццю мястэчка. У канцы XVI — пачатку XVII ст. гэта ўжо значны гандлёвы і рамесніцкі цэнтр. Гомельскі староста князь М. Чартарыйскі да сярэдзіны XVII ст. перабудаваў старажытны замак і аднавіў земляныя ўмацаванні. Вакол замка была ўзведзена высокая драўляная сцяна; цераз роў, што аддзяляў замак ад пасада, пабудаваны пад'ёмны мост. Гомель займаў у гэты час невялікую тэрыторыю, не выходзячы за межы рэк Сож і Гамеюка. Кампазіцыйным цэнтрам архітэктурна-планіровачнай структуры з'яўляўся замак, да якога прылягала гандлёвая плошча. З поўначы да плошчы паўкругам далучаўся неўмацаваны пасад. Яго планіроўка і забудова мелі нерэгулярны характар. Некалькі кароткіх вуліц радыяльнага напрамку сыходзіліся на гандлёвай плошчы. З паўднёвага ўсходу да мястэчка прымыкала Спаская слабада.

Прыватнаўладальніцкае мястэчка Ружаны (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.), якое ўпершыню ўпамінаецца ў 1552 г., у XVII ст. налічвала больш за 400 дамоў, кафляны і цагельны заводы. Жылая забудова развівалася паабапал дарог Брэст — Слонім і Ваўкавыск — Косава, якія з'яўляліся працягам галоўных вуліц; на скрыжаванні іх знаходзілася гандлёвая плошча — архітэктурна-планіровачны цэнтр мястэчка. Яе асноўнымі дамінантамі былі Троіцкі дамініканскі касцёл (1615) і Петрапаўлаўская царква (1675), якія размяшчаліся на процілеглых баках плошчы. Палац Сапегаў на высокім узгорку ў паўднёва-ўсходняй частцы мястэчка панаваў над усёй забудовай і злучаўся з плошчай асобнай вуліцай.

Архітэктурна - планіровачную структуру мястэчак манастырскага ўладання вызначаў манастырскі комплекс. Прыкладам такога тыпу пасяленняў з'яўляецца Картуз-Бяроза, ці Бяроза Картузская (Брэсцкая вобл.). Мястэчка Бяроза ўпершыню ўпамінаецца ў 1477 г. як невялікая вёска на р. Ясельдзе, з 1629 г. пераўтворана ў мястэчка. У канцы XVII ст. магнаты Сапегі заснавалі і пабудавалі тут кляштар картэзіянцаў (1648—1689), які з'явіўся планіровачным ядром. Мястэчка набыло

[2] Гісторыя Беларускай ССР. Т. 1. С. 217.

прамавугольную сістэму планіроўкі з гандлёвай плошчай у цэнтры. Кляштар картэзіянцаў займаў вялікую тэрыторыю на паўночнай ускраіне. Далейшае развіццё Картуз-Бярозы ажыццяўлялася марудна, што выклікана было значнай адлегласцю яе ад гандлёвых шляхоў.

У буйных і невялікіх гарадах у адрозненне ад мястэчак захаваліся асноўныя прынцыпы развіцця архітэктурна-планіровачнай структуры, якія склаліся ў папярэднія часы. Адметнай рысай з'яўляецца пашырэнне будаўніцтва мураваных каталіцкіх касцёлаў і кляштараў, якія вызначылі архітэктурнае аблічча і сілуэт цэнтральнай часткі рада гарадоў. Па-ранейшаму вядучую ролю адыгрывала фартыфікацыйная сістэма, якая ўзмацняецца знешнімі абарончымі ўмацаваннямі (Віцебск, Магілёў, Орша і інш.). Многія гарады, акрамя замка, не мелі іншых абарончых умацаванняў (Гродна, Слонім, Брэст і інш.).

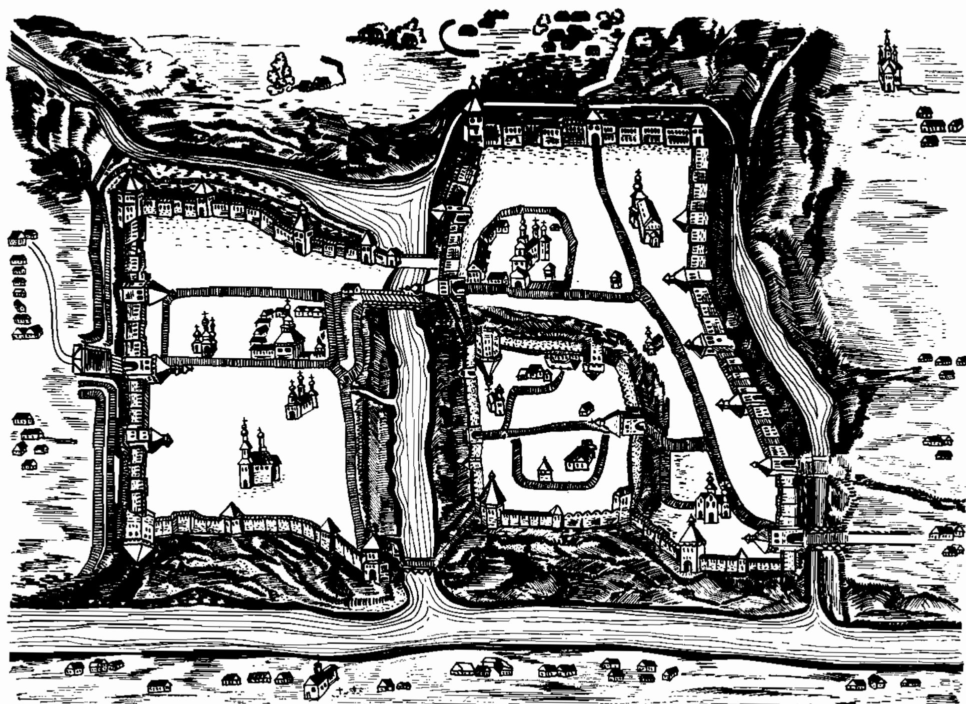
Першы напрамак у развіцці гарадоў ілюструе Слонім, які ўпершыню ўпамінаецца пад 1252 г. Горад развіваўся каля драўлянага ўмацаванага замка (з 1520 г.— палац Сапегаў), размешчанага пры зліцці рр. Шчары і Усы. Ужо ў XII—XIII стст. Слонім вылучаецца высокім узроўнем развіцця рамёстваў і гандлю. У 1532 г. горад атрымаў магдэбургскае права і з гэтага часу хутка пашырае сваю тэрыторыю. У XVII ст. меў развітую архітэктурна-планіровачную структуру з радыяльнай сістэмай вуліц. Кампазіцыйным цэнтрам з'яўляліся замак і гандлёвая плошча, да якой па радыяльных напрамках сыходзіліся асноўныя вуліцы. Заходняя частка горада, якая пачала забудоўвацца ў канцы XVI — пачатку XVII ст., вылучалася прамавугольнай планіроўкай. Адзіную сістэму абароны горада разам з замкам стваралі мураваныя касцёлы і кляштары, узведзеныя вакол яго цэнтра: бернардзінцаў (1639—1645), бенедзікцінак (1669), дамініканцаў (1680—1798, мураваны з 1747 г.), бернардзінак (1664—1670), латэранскі (1635); сінагога (1642) і інш.

Сярод гарадоў, якія акрамя замка не мелі знешніх абарончых умацаванняў, найбольш характэрны Брэст. Асаблівасці яго планіроўкі і забудовы добра прасочваюцца па гравюры XVII ст. «Аблога Брэста шведамі ў 1657 г.», на якой змешчаны план і агульны выгляд тагачаснага горада. Дзядзінец старажытнага Брэста ўзнік на мысе правага берага р. Заходні Буг пры ўпадзенні ў яе Мухаўца. У XVI ст. на яго месцы існаваў драўляны замак з пяццю вежамі, тры з якіх з'яўляліся праезнымі брамамі. На тэрыторыі замка акрамя жылых дамоў знаходзіліся два вадзяныя млыны, арсенал, піварня, вадакачка, саляны склад. Да замка далучаўся неўмацаваны пасад з гандлёвай плошчай і ратушай. У інвентары Берасцейскага староства 1566 г. упамінаюцца таксама шпіталь, друкарня, ратуша, касцёл Варвары, цэрквы Троіцкая, Спаская, Чэснага Крыжа, царква і манастыр Раства, Сямёнаўскі манастыр. У сярэдзіне XVII ст. у час руска-польскай вайны замак быў разбураны. Архітэктурна-планіровачным цэнтрам становіцца гандлёвая плошча з ратушай і крамамі, тэрыторыя горада значна пашыраецца, узводзяцца каталіцкія касцёлы і кляштары. Маляўнічая панарама горада ўтваралася спалучэннем нізкіх аб'ёмаў драўлянай жылой забудовы і асобных дамінант: кляштараў езуіцкага (1623, разбураны ў 1660 г., адбудаваны ў 1678 г.), базыльянскага (1629, пазней вядомага як Белы палац), бернардзінскага (1653) і інш. У прадмесцях на берагах рэк Буг і Мухавец былі ўзведзены кляштары бернардзінак (1624, драўляны, з 1787 — мураваны), трынітарыяў (1628, з 1651 касцёл), брыгітак (1621). У другой палове XVII — пачатку XVIII ст. у сувязі з працяглымі войнамі і эпідэ-

міямі эканамічнае развіццё і горадабудаўніцтва Брэста заняпала.

Важнейшыя рысы планіроўкі Віцебска вызначалі задачы абароны. І гэта зразумела, бо горад знаходзіўся на пагранiччы Рэчы Паспалітай утваралі ўмацаваную частку горада. Да яе далучаліся неўмацаваныя прадмесці, ці слабоды: з поўначы — Заручаўская, з захаду — Задунаўская,

64. «Чарцёж месца Віцебск» 1664 г.



і Маскоўскай дзяржавы, паміж якімі ў XVI—XVII стст. адбываліся частыя войны. У 1664 г., калі Віцебск знаходзіўся пад уладай рускіх войск, быў зроблены чарцёж горада, на якім схематычна паказаны планіроўка, асноўныя жылыя, грамадскія і культавыя будынкі, фартыфікацыйная сістэма [3]. Паводле «Чарцяжа», цэнтр Віцебска складаўся з трох умацаваных замкаў: Верхняга, Ніжняга і Узгорскага. Кожны з іх уяўляў замкнёную планіровачную структуру са сваім кампазіцыйным цэнтрам. У той жа час яны былі звязаны паміж сабой і за Заходняй Дзвіной — Задзвінская. Рака Заходняя Дзвіна — асноўная планіровачная вось горада — звязвала замкі і прадмесці ў адзіны арганізм. Уезд ва ўмацаваную частку Віцебска ажыццяўляўся з двух бакоў: з паўднёвага на тэрыторыю Ніжняга замка — праз Заручаўскую браму і з паўночнага на тэрыторыю Узгорскага замка — праз Суражскую. Верхні замак размяшчаўся на авальнай пляцоўцы, якая цягнулася ад Заходняй Дзвіны ўздоўж Віцьбы. Ад Вялікай брамы да варот у бок р. Віцьбы праходзіла галоўная вуліца, якая дзяліла замкавую тэрыторыю на дзве часткі. Усходнюю частку займалі пераважна адміністра-

[3] ЦДАСА, ф. 192, воп. 1, спр. 2, л. 1.

цыйныя і культавыя будынкі. Тут знаходзіліся двор ваяводы, прыказ і Міхайлаўская царква. У заходняй частцы размяшчалася толькі жылая забудова. Абарончыя сцены Верхняга замка мелі адну браму — Вялікую праезную, тры вежы — Веставую, Танкавую і Храпавіцкую, два «круглікі» — Бабарыкін і Шарамецеў, адзін раскат і адны вароты.

Ніжні замак па сваёй планіроўцы быў больш складаны. Ён займаў выцягнутую з захаду на ўсход тэрыторыю, абкружаную р. Заходняй Дзвіной і Замкавым Ручаём, а з поўначы далучаўся да абарончых сцен Верхняга замка. У драўляных сценах Ніжняга замка было тры брамы, восем клецевых веж, два «круглікі» (Мяшчанскі і Духаўскі) і адны вароты. Галоўнай планіровачнай воссю, якая праходзіла праз усю замкавую тэрыторыю, з'яўлялася Вялікая вуліца. Пачыналася яна на захадзе ад Заручаўскай праезнай брамы і падыходзіла на ўсходзе да Задунаўскіх варот. Ад Вялікай вуліцы адыходзілі дзве другарадныя: адна — да Валконскага «кругліка» (Вялікая праезная брама), другая — да Благавешчанскай царквы. На тэрыторыі Ніжняга замка сфарміраваўся культавы цэнтр — Аляксееўскі манастыр, які меў важнае горадабудаўнічае значэнне.

Узгорскі замак, ці Узгорскі горад, або астрог, быў самым вялікім і з'яўляўся фактычна ўмацаваным пасадам. Яго тэрыторыя (роўнае плато), з паўднёвага і ўсходняга бакоў абмежаваная р. Віцьбай, а з захаду Заходняй Дзвіной, была зручнай для забудовы. З паўночнага боку ён быў абнесены драўлянай сцяной, у якой былі тры брамы, сем веж, два «бычкі» і два млыны. Ад моста праз Віцьбу пачыналася галоўная вуліца — Вялікая Узгорская, якая падыходзіла да сярэдняй вежы. Да гэтай вуліцы падыходзілі яшчэ дзве: ад гасцінага двара да Суражскай брамы і ўздоўж р. Віцьбы да Падзвінскай брамы. Усе тры вуліцы сходзіліся ля Валконскага «кругліка» і праз мост злучаліся з Ніжнім замкам. На скрыжаванні гэтых вуліц ва Узгорскім замку сфарміраваўся адміністрацыйна-гандлёвы цэнтр Віцебска з гасцінным дваром і крамамі. Ва Узгорскім замку знаходзіліся тры драўляныя царквы: Васкрасенская, Прачысценская і Крыжаўзвіжанская.

На прыкладзе віцебскіх замкаў прасочваюцца важнейшыя тэндэнцыі абарончага дойлідства паўночнага ўсходу Беларусі XVII ст. Асаблівую цікавасць выклікаюць вежы, у архітэктуры якіх знайшлі ўвасабленне мясцовыя будаўнічыя традыцыі. Большасць веж, як паказвае «Сметная кніга» 1664 г., была зроблена «ў чатыры сцяны» і мела квадратныя або прамавугольныя ў плане аб'ёмы. Па вышыні вежы былі неаднолькавымі. Так, Храпавіцкая вежа ў Верхнім замку мела зруб усяго з 7 вянкоў, а Старасельская ў Ніжнім замку — з 37 вышынёй 5 сажняў (10,5 м). Найбольш распаўсюджаная вышыня веж 3—4 сажні (6,3—8,4 м). Многія вежы мелі ўверсе «абламы» ў 3—8 вянкоў, завершаныя высокімі шатровымі дахамі. У некаторых былі прадугледжаны спецыяльныя дазорныя пляцоўкі («трапілы») для варты. У «трапілу» Веставой вежы Верхняга замка вісеў звон, які падаваў сігнал абаронцам горада пры набліжэнні непрыяцельскіх войскаў. Вежы былі «глухімі» і праезнымі. Пра маштаб праезных веж можна меркаваць па «Цёмных вялікіх праезных варотах» у Верхнім замку. Гэта вежа, названая «клецевай», мела ў плане памеры 11,2×9,1 м. Зруб складаўся з 48 вянкоў, над ім — «аблам» у 5 вянкоў, затым шацёр вышынёй 8,4 м, над якім узвышалася «трапіла», завершанае шатровым дахам. Унутры вежа дзялілася мастамі на тры баявыя ярусы. З боку дзядзінца быў зроблены «ўзвалак» для гармат, які меў выгляд ганка, крытага цёсам. Такія «ўзвалокі» былі амаль ва ўсіх

вежах, дзе стаялі гарматы. Некаторыя вежы мелі сховішчы. Напрыклад, пад Напруднай вежай знаходзіўся «тайнік», дзе захоўваліся запасы ежы.

Акрамя чацверыковых у віцебскіх замках было пяць веж, так званых круглікаў. Васьміграннныя ў плане, яны сваім архітэктурным абліччам нагадвалі круглыя мураваныя вежы. Прыклад развітай кампазіцыі такой вежы ўяўляе «Валконскі круглік» у Ніжнім замку, названы ў інвентары «Віцебскімі вялікімі варотамі». Вежа складалася з двух аб'ёмаў: ніжняга чацверыковага і верхняга васьмерыковага, пастаўленага на чацвярык. Агульная вышыня вежы да аблама — 12,6 м. Завяршаў аблам дашчаны шацёр вышынёй 6,3 м, над якім узвышалася каравульнае «круглае» (г. зн. васьміграннае) «трапіла», ашаляванае знадворку дошкамі і накрытае шатром. У архітэктуры «Валконскага кругліка» атрымала яркае ўвасабленне традыцыйная для беларускага дойлідства ярусная кампазіцыя «васьмярык на чацверыку», якая ў XVII—XVIII стст. становіцца характэрнай для ўсяго беларускага дойлідства — не толькі грамадзянскага, але і культавага. Акрамя веж Верхні і Узгорскі замкі мелі «бычкі», якія звычайна прыбудоўваліся да гарадскіх сцен у месцах з вялікім разрывам паміж вежамі. Па вышыні «бычкі» амаль не перавышалі сцены, не мелі «трапілаў», а іх унутраная прастора падзялялася пасярэдзіне мостам на два баявыя ярусы. Сістэму ўмацаванняў дапаўнялі 23 бастыёны і «крэпасці», якія складаліся з астрога, надаўбняў, «рагатак», «часцікаў».

Для большасці беларускіх драўляных замкаў характэрна паступовая страта абарончых рыс і пераараджэнне іх у замкава-палацавыя комплексы. Гэты працэс асабліва шырока выявіўся ў прыватнаўласніцкіх замках, якія па сваіх планава-кампазіцыйных асаблівасцях былі блізкімі да буйных феадальных сядзіб. Замак у Бабруйску, напрыклад, паводле інвентара 1671 г., уяўляў звычайны двор з гаспадарчымі збудаваннямі і вялікім домам [4]. Інвентар 1684 г. называе ўжо тры вежы (з трыма рэдутамі), адна з якіх з'яўлялася брамай. На дзядзінцы стаялі вазоўні, свірны, скляпы і іншыя збудаванні. Тут жа ў гэты час узводзіўся палац з дрэва [5], апісаны ў інвентары 1692 г. Гэта даволі значны па памерах двухпавярховы будынак, накрыты гонтавым дахам складанай формы і афармлены з боку ракі крытай рэнесанснай галерэяй [6].

Такая ж тэндэнцыя развіцця была ўласціва замку ў Крычаве, размешчанаму на высокім беразе р. Сож. Паводле інвентара 1673 г., ён быў абнесены драўляным парканам і акружаны вадзяным ровам. Цэнтр дзядзінца займаў двухпавярховы драўляны жылы будынак, на першым паверсе якога размяшчаліся гаспадарчыя памяшканні, на другім — жылыя пакоі з парадна выраШаным інтэр'ерам. Да іх звонку вяла адкрытая галерэя. Гэты дом нагадваў невялікі палац рэнесанснага тыпу, а сам замак, дзе каля асноўнага будынка знаходзіліся флігелі і гаспадарчыя збудаванні,— умацаваную феадальную сядзібу [7].

Замак у Давыд-Гарадку, паводле інвентара 1675 г., складаўся з Горнага і Дольнага замкаў, размешчаных на высокім беразе р. Гарыні ў акружэнні валоў і штучнага канала. Да Дольнага замка ад «падзамачча» вёў мост праз канал, перад якім стаяла брама, накрытая гонтай. Далей над валам узвышаўся дом з шасцю жылымі пакоямі, сталовай і вялікай залай над параднымі сенцамі. У 1675 г. ён яшчэ толькі будаваўся і быў не накрыты. Ад Дольнага замка па мос-

---

[4] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 744, л. 2.
[5] Там жа, спр. 745, л. 2.
[6] Там жа, спр. 746, л. 1.
[7] Там жа, КМФ-5, воп. 1, спр. 1923, л. 3—5.

ту праз вялікую, у той час напалову пабудаваную ярусную браму з дуба можна было трапіць у Горны замак. Ля брамы размяшчалася стайня, накрытая саломай, з жылым пакоем і каморай. Злева ад брамы знаходзіліся склеп і кухонны дом з двума жылымі пакоямі і алькежам. Цэнтр дзядзінца займаў накрыты дубовай гонтай дом з двух пакояў, трох камор, алькежа і сенцаў. Увесь замак быў абнесены дубовым парканам [8]. У канцы XVII ст. на тэрыторыі замка пабудаваны палац, які складаўся з вялікіх сенцаў, сталовай, шасці пакояў і алькежа. Ля яго знаходзіўся флігель з двума пакоямі, двума алькежамі і каморай. Да замка прылягаў сад, агароджаны парканам. Брама мела ў другім ярусе «залку», а ў ніжнім — пакой з сенцамі. Гэты пакой, як адзначае інвентар 1700 г., з'яўляўся каравульным памяшканнем — «кардэгардай» [9]. Такім чынам, у другой палове XVII ст. замак у Давыд-Гарадку, захоўваючы традыцыйную структуру абарончага збудавання, набыў рысы замкава-палацавага ансамбля. Падобным чынам у XVII — пачатку XVIII ст. развіваўся і замак у Глуску.

Найбольш поўнае і завершанае развіццё атрымлівае замкава-палацавая архітэктура ў двухчасткавых замкавых комплексах, дзе Верхні замак звычайна працягваў развівацца як абарончае збудаванне, а Ніжні пераўтвараўся ў багатую магнацкую рэзідэнцыю. Характэрны прыклад дае Дуброўна. Яшчэ ў XVII ст. Верхні замак тут меў вежы, гародні і ўяўляў тыповы абарончы комплекс. У адрозненне ад яго Ніжні замак развіваўся як пышная парадная рэзідэнцыя. Тут былі вялікі двухпавярховы барочны палац, шмат іншых збудаванняў. У XVIII ст. Верхні замак фактычна знікае, а Ніжні працягвае развівацца як палацавы комплекс. Згодна з інвентаром 1731 г., у замку ў гэты час былі два драўляныя палацы: стары і новы. Стары меў у цэнтры прыхожую, па абодвух баках ад якой размяшчаліся ідэнтычна спланаваныя жылыя блокі (вялікі пакой, алькеж і «бакоўка»). Фасад, што выходзіў да Дняпра, афармляла галерэя, агароджаная парапетам з точаных балясін. Ад старога да новага палаца вяла драўляная маставая з мостам праз сажалку. Новы палац у адрозненне ад старога меў развітую анфіладную планіроўку і барочную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю. Галоўны ўваход афармляў прасторны ганак. З прыхожай, якая асвятлялася зверху зашклёным ліхтаром, можна было трапіць на галерэю ў тыльнай частцы палаца. Анфіладу правага крыла будынка ўтваралі чатыры жылыя пакоі і кабінет, левага — сталовая і два жылыя пакоі. У мезаніне размяшчалася вялікая парадная зала, завершаная высокім шатровым гонтавым дахам, які ўзвышаўся над агульным пакрыццём будынка, прарэзаным 6 люкарнамі [10].

Класічным прыкладам трансфармацыі замкаў у парадныя палацава-замкавыя рэзідэнцыі з'яўляюцца слуцкія замкі. К пачатку XVII ст. Слуцк атрымаў даволі развітую архітэктурна-планіровачную структуру, складаўся з чатырох раёнаў: Старога горада, Новага горада і прадмесцяў Востраў і Трайчаны. Таму старажытныя Верхні і Ніжні замкі ўжо фактычна страцілі сваю былую функцыю абароны горада, у выніку асноўны стратэгічны акцэнт быў перанесены на перыферыйны абарончы пояс, які ўключаў Новы замак — тыпова абарончае збудаванне з рэгулярным квадратным планам і чатырма вуглавымі бастыёнамі. Паводле інвентара 1687 г., галоўнай пабудовай Верхняга замка быў двухпавярховы драўля-

---

[8] ЦДГА БССР у Мінску, КМФ-5, воп. 6, спр. 674, л. 1.

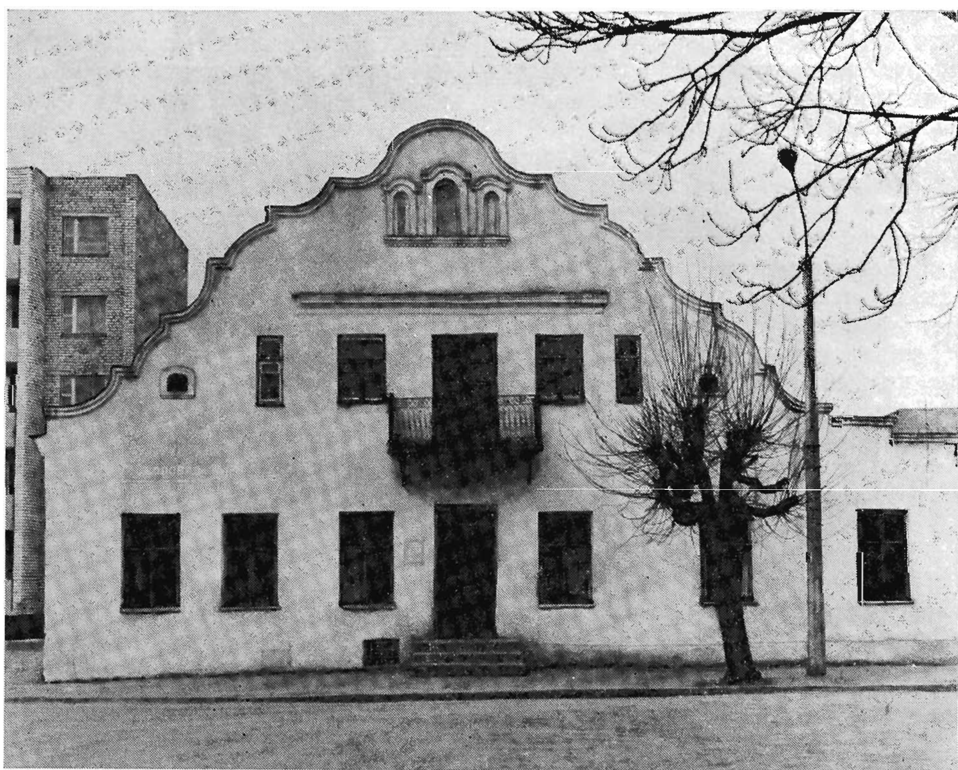
[9] Там жа, спр. 676, л. 2—3; спр. 679, л. 1.

[10] ЦДГА БССР, ф. 2548, воп. 1, спр. 2, л. 2—5 адв.

ны палац з жылымі і парадпымі памяшканнямі, аздобленымі разьбой і размалёўкай сцен і плафонаў, рознакаляровымі печамі з паліванай каффлі, разной мэбляй. Каля палаца знаходзіліся кухня, пякарня, стайня з вазоўняй, скарбніцы, будынак канцылярыі, арсенал, замкавая царква. Ніжні замак уключаў тры манументальныя палацы і шэраг гаспадарчых збудаванняў [11].

Развіццё замкавага будаўніцтва з перавагай парадных палацавых памяшканняў з цягам часу прывяло да таго, што замкі выйшлі за межы абарончых умацаванняў і ўключыліся ў гарадскі, местачковы або сельскі ансамбль. Так, інвентар мястэчка Цімкавічы 1691 г. апісвае буйны драўляны будынак з характэрнай для барочнай архітэктуры анфіладнай планіроўкай, які быў непасрэдна звязаны з прыгожым садам [12]. У інвентары маёнтка Лахвы 1727 г. апісваецца вялікі драўляны палац з характэрнымі для грамадзянскага збудавання архітэктурнымі элементамі — двух'ярусным ганкам на васьмі слупах і галерэяй над цэнтральнай часткай, дзе размяшчалася вялікая зала [13].

65. Дом на рынку ў г. Нясвіж Мінскай вобл. 1721



Заслугоўвае ўвагі сельскі палацавы ансамбль у Новай Мышы (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.), інвентар якога складзены ў 1728 г.[14] Ён раз-

[11] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 3834, л. 4—24.

[12] Там жа, ф. 694, воп. 2, спр. 8477, л. 1.
[13] Там жа, КМФ-5, воп. 1, спр. 2170, л. 5—7.
[14] АР НБВДУ, спр. А-1959, л. 1—3.

мяшчаўся ў маляўнічай мясцовасці над р. Мышанкай і звязваўся з мястэчкам Мыш вуліцай Плябанскай праз манументальную двух'ярусную браму, завершаную высокім шатровым гонтавым дахам. У верхнім ярусе па ўсяму перыметру яе апаясваў ганак. За ёю знаходзіўся палац, крыжовы ў плане, з анфіладна размешчанымі жылымі пакоямі, гардэробамі, кабінетамі і прыхожымі. Кожнае з памяшканняў мела сваё аблічча, якое вызначалі печы з белай ці паліхромнай кафлі, шпалеры на сценах.

Такім чынам, у другой палове XVII — пачатку XVIII ст. драўляныя замкі мінулых стагоддзяў саступілі месца палацам, якія занялі дамінуючае становішча ў гарадской, местачковай і сельскай забудове. Мураваныя палацы набылі імпазантныя фасады, якія ажыўляліся пілястрамі вялікага ордэра. У інтэр'ерах шырока ўжываліся дэкаратыўная лепка, паліхромны мармур, паліваная кераміка і фрэскавы жывапіс. Адкрыты двор-курданёр перад палацам падкрэсліваў яго велічнасць. Новыя прынцыпы палацавай архітэктуры знайшлі адлюстраванне ў Старым каралеўскім замку ў Гродна пасля яго перабудовы ў 1673—1678 гг. (у 1655 г. замак быў разбураны шведамі). Пры канцлеры Вялікага княства Літоўскага Крыштафе Пацы (да 1678 г.) палац быў адноўлены для пасяджэнняў сейма і сената. Замест драўлянага пад'ёмнага моста быў пабудаваны мураваны, значна расшыраны вокны, зменены характар скляпенняў. Каменную разьбяную акаймоўку акон і парталаў змянілі рэльефныя пластычныя ляпныя ўпрыгожанні.

Рысы барока выразна прасочваюцца ў палацавым комплексе ў Ружанах. У пачатку XVII ст. жылая рэзідэнцыя буйнога магнацкага роду Сапегаў уяўляла сабой умацаваны палац з трыма масіўнымі вежамі і вялікімі двухпавярховымі скляпамі. Першапачаткова пабудова была асіметрычная ў плане. Пры ўваходзе ў цэнтральную частку палаца размяшчаліся вестыбюль, парадная лесвіца і зала, з паўднёвага боку — квадратная вежа з капліцай на другім паверсе. Такая ж вежа з лесвіцай унутры прылягала да тарца заходняга крыла. Трэцяя, пяцігранная, размяшчалася ў паўночна-ўсходнім куце палаца і выкарыстоўвалася пад кабінеты. Пры рэканструкцыі ў першай палове XVIII ст. цэнтральная і вуглавая вежы былі разабраны, а вежа на заходнім тарцы закрыта прыбудовамі, каб надаць крылам корпуса прамавугольны абрыс. Палац набыў крыжападобны план з дзвюма ўзаемна перпендыкулярнымі восямі. Будынак накрылі высокім ламаным мансардавым дахам з франтонам у цэнтральнай частцы галоўнага фасада. Аконныя праёмы, франтон і дабудаваныя часткі сцен упрыгожыў маляўнічы ляпны дэкор у тэхніцы стука.

«Чарцёж» Віцебска 1664 г. дае шэраг прыкладаў гарадскога народнага жылля сярэдзіны і другой паловы XVII ст. Усе дамы былі драўляныя і ўяўлялі сабой прамавугольныя ў плане зрубы з «астаткам», накрытыя двухсхільнымі дахамі з драніцы або гонты. Тарцовыя фасады завяршаліся «закотамі» з бярвення або шчытамі з дошак (у тых выпадках, калі перакрыцце было на бэльках і кроквах). Адсутнасць комінаў над дахамі сведчыць пра тое, што жылыя памяшканні былі курнымі, печы паліліся «па-чорнаму».

На жаль, дакладных звестак аб планіроўцы і арганізацыі інтэр'ера народнага жылля не захавалася. Па «Чарцяжу» можна меркаваць, што большасць дамоў былі аднакамернымі і двухкамернымі. Першыя мелі ўваход у тарцовай або падоўжнай сцяне, у другіх да жылога зруба прыбудоўваліся сенцы. Такі тып, шырока распаўсюджаны ў народным сялянскім будаўніцтве, набыў ясна акрэсленыя формы. Сенцы з хатай утваралі адзіны суцэльны прамавугольны ў

плане аб'ём. Сам дом не меў ні падклеці, ні падмурка, будаваўся проста на зямлі. Жылое памяшканне асвятлялася двума невялікімі акенцамі, несіметрычна размешчанымі ў дзвюх сумежных сценах. Гэтыя акенцы асвятлялі кут — самае ганаровае месца ў хаце. Такім чынам, традыцыйная планіроўка беларускага народнага жылля з характэрным для яе размяшчэннем печы, кута і іншых элементаў у XVII ст. была ўжо распаўсюджана досыць шырока. З жыллём блакіраваліся гаспадарчыя збудаванні. Яны ставіліся ўпрытык да аднаго з тарцоў жылога дома (у некаторых выпадках да яго падоўжнага боку), былі прамавугольныя ў плане, накрываліся самастойнымі двухсхільнымі дахамі.

У адзначаны перыяд у Віцебску існавалі і складаныя па планіроўцы дамы, якія ўключалі некалькі жылых і гаспадарчых памяшканняў. Іх зрубы мелі большыя памеры і адносна вялікую колькасць вокнаў. Такія дамы вядомы і ў іншых гарадах Беларусі. Іх планіровачнае развіццё адбывалася ў выніку падзелу кожнага са зрубаў трохкамернага дома на дзве часткі. Такім чынам, ужо ў канцы XVII ст. становяцца вядомымі чатырох-, шасціпакаёвыя жылыя дамы (Слуцк). У асноўным яны належалі шляхце, цэхавым майстрам і іншым заможным гараджанам.

Гарады і мястэчкі забудоўваліся галоўным чынам драўлянымі дамамі. Іх архітэктура цалкам асноўвалася на мясцовых народных будаўнічых традыцыях. Узводзілася і пэўная колькасць мураваных дамоў. Такія будынкі захаваліся ў Гродна і Нясвіжы.

Гродзенскі дом майстра рыбацкага цэха (вул. Замкавая, 6) уяўляе сабой невялікі кампактны, прамавугольны ў плане аб'ём, завершаны двухсхільным дахам з чырвонай чарапіцы. Сумяшчэнне вытворчых і жылых функцый у адной пабудове прывяло да размежавання першага паверха капітальнай сцяной на дзве часткі: жылую, куды траплялі з двара, і гандлёвую, якая выходзіла на вуліцу. З жылой часткай былі звязаны ўсходамі два пакоі мансарды. Знешняе архітэктурнае афармленне дома надзвычай сціплае. Суцэльны маналітны аб'ём аздоблены толькі неглыбокімі пілястрамі і простым па прафіліроўцы карнізам. Адну з пілястраў упрыгожваў рэльеф рыбы, што служыла своеасаблівай рэкламай. Пры такой сціпласці дэкору асноўную мастацкую нагрузку несла размяшчэнне дзвярных і аконных праёмаў, найбольш цікавае на франтоне тарцовага вулічнага фасада. Цэнтральную частку яго займаюць два прамавугольныя акны і ніша паміж імі. Па баках іх фланкіруюць два падкувападобныя. Завяршае кампазіцыю круглае акно ў шчыце. Такім чынам, розныя па памерах і форме праёмы ўтварылі рытмічную і актыўную кампазіцыю фасада.

Далейшае развіццё кампазіцыйных прыёмаў можна прасачыць у нясвіжскім «доме на рынку» (1721). Ніжні паверх, дзе знаходзіліся вытворчыя і гаспадарчыя памяшканні, зроблены з цэглы, а жылая мансарда — з дрэва. Новыя прынцыпы ўвасобіліся і ў вырашэнні галоўнага фасада. У параўнанні з гродзенскім домам тут адсутнічае карніз, які аддзяляў шчыт ад ніжняй часткі будынка (захаваўся толькі яго рудымент — прамавугольны сандрык), а сам шчыт арганічна ўключаны ў агульную плоскасць фасада і мае выгляд атыкавай надбудовы надзвычай складанага сілуэта. У цэнтры верхняй часткі атыка згрупаваны дзве нішы і акно з арачным завяршэннем, якія аб'ядноўваюцца агульнай асновай у выглядзе карніза «на сухарыках». Рытм фасада ствараецца групоўкай прамавугольных і арачных акон. Яго сіметрычную будову падкрэсліваюць уваходныя дзверы і размешчаны над імі балкон на кранштэйнах. У выніку кампазіцыя бу-

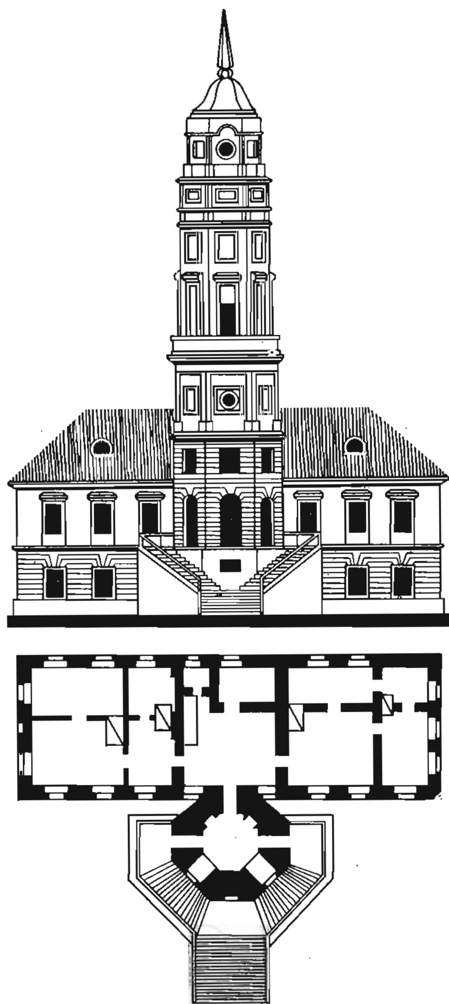
дынка набыла адметныя рысы барока, якія найбольш ярка выяўлены ў мастацкай трактоўцы галоўнага фасада.

Архітэктурнае аблічча гарадскога жылля заможнай шляхты і магнатаў было больш складаным. У ім выкарыстоўваліся такія элементы, як ганкі, галерэі, падклеці, вежы, высокія дахі і г. д. Групоўка розных па памерах і форме аб'ёмаў стварала выразную асіметрычную кампазіцыю. Прыкладам такіх збудаванняў можа быць палац князя Агінскага на тэрыторыі Ніжняга замка ў Віцебску. На працягу XVII—XIX стст. ён з'яўляўся своеасаблівым архітэктурным сімвалам Віцебска. Схематычнае адлюстраванне палаца ёсць на «Чарцяжы» Падзвіння стольніка Цызарава 1701 г.[15] Будынак існаваў яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. і быў вядомы пад назвай «дом з купалам»[16]. Складаўся ён з трох кантрастуючых паміж сабой частак. Галоўны корпус — доўгі прамавугольны ў плане двухпавярховы аб'ём з двухсхільным дахам. Другі паверх быў аформлены ажурнай адкрытай галерэяй. Трохвугольныя шчыты корпуса мелі ступеньчаты абрыс і нагадвалі шчыты мураваных готыка-рэнесансных палацавых пабудоў Беларусі XVI — пачатку XVII ст. (напрыклад, каралеўскага палаца ў Гродна). Да тарца корпуса, звернутага ў бок Задунаўскага пасада, была прыбудавана высокая шмат'ярусная вежа, завершаная шатром і складаным купалам са шпілем і сцяжком флюгера над ім. У верхнім ярусе васьмярык вежы быў абкружаны балюстрадай. Трэці аб'ём, таксама ў выглядзе гранёнай яруснай вежы з шатровым завяршэннем, з'яўляўся галоўным уваходам у цэнтры корпуса будынка. На другі паверх гэтага своеасаблівага ганка вяла адкрытая знадворная лесвіца.

Развітая кампазіцыя палаца Агінскага засноўвалася на спалучэнні сілуэта, кантрасту, рытму розных па памерах, прапорцыях, маштабу і форме частак, якія, аднак, існавалі не ў адрыве адна ад адной, а ўтваралі разам непарушны жывапісны ансамбль.

Сталае беларускае барока знайшло ўвасабленне і ў грамадскім бу-

66. Ратуша ў г. Магілёве. Фасад і план. 1679—1681



[15] ЦДАСА, ф. 192, воп. 1, спр. 1.
[16] Сапунов А. Чертеж города Витебска 1664 года//Тр. Витебской ученой архивной комиссии. Витебск, 1910. Т. 1. С. 19.

даўніцтве. Выдатны прыклад — магілёўская ратуша, пабудаваная ў 1679—1681 гг. мясцовымі майстрамі Феськам, Ігнацiем і інш. Да кампактнага прамавугольнага аб'ёму на месцы папярэдняй, разбуранай у працэсе перабудовы ў 1692—1698 гг. была прыбудавана васьміграннaя вежа. У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі магілёўскай ратушы знайшоў увасабленне новы горадабудаўнічы падыход да архітэктурнага ансамбля. У адрозненне ад нясвіжскай ратушы (1596) вежа прылягае не да тарца асноўнага будынка, а да яго падоўжнага боку. Яна мае гранёныя формы ад самага падмурка, чым адрозніваецца ад замкавых веж ранейшага часу, якія звычайна мелі ў аснове чацвярык. Ярусы ўверсе крыху змяншаюцца, узрастае іх насычанасць дэкаратыўнай аздобай, што робіць вежу асабліва стройнай і маляўнічай. Выразная вертыкальная дамінанта кантрастуе з простым і строгім двухпавярховым будынкам. На другі паверх вядзе шырокая адкрытая лесвіца, якая спіральна агінае вежу. Дзякуючы гэтым прыёмам будынак ратушы набыў адкрыты, прадстаўнічы, ярка выяўлены свецкі характар.

Цікава вырашаўся гандлёва-грамадскі цэнтр у Віцебску на тэрыторыі Узгорскага горада, куды вёў мост ад Ніжняга замка. На «рынку» ў некалькі радоў навокал плошчы стаялі крамы з каморамі, утвараючы суцэльны фронт забудовы. На гандлёвую плошчу можна было трапіць праз вароты, ля якіх стаяла манументальная пабудова — гасціны двор. Гэты шматпавярховы, цэнтрычны ў плане будынак уяўляў масіўны кубападобны аб'ём, завершаны высокім дахам у выглядзе зрэзанай зверху піраміды, увянчанай альтанкай з балюстрадай навокал і складанай галавой са шпілем, дзе быў умацаваны герб горада. Як паказана на «Чарцяжы», адзін з фасадаў афармляўся галерэйкай. На ратушнай вежы знаходзіўся гарадскі гадзіннік.

Сельскае будаўніцтва ў другой палове XVII — пачатку XVIII ст. развівалася згодна з традыцыямі народнага дойлідства папярэдняга часу. «Валочная памера» хоць і скараціла ў значнай меры сялянскія зямельныя надзелы, аднак садзейнічала пэўнай рэгулярнасці забудовы вёсак. Паступова зніклі старажытныя формы радавых паселішчаў, пашырылася вулічная забудова.

Захаваўся цікавы дакумент XVII ст.— інвентар маёнтка ў в. Бранчыцы Слуцкага княства 1682 г. Ён ілюстраваны планам маёнтка са схематычным малюнкам забудовы Бранчыц і іншых вёсак. Бранчыцы мелі лінейную планіроўку: 17 хат, паказаных на малюнку, арыентаваны ўздоўж вуліцы і звернуты да яе тарцовымі або падоўжнымі фасадамі. Нягледзячы на схематычнасць выяў асобных будынкаў, усё ж можна прасачыць некаторыя асаблівасці іх архітэктуры. Так, усе яны прамавугольныя або квадратныя ў плане збудаванні, завершаныя двухсхільнымі або вальмавымі дахамі. Некаторыя хаты мелі ўваходы ў тарцовай частцы, большасць — у цэнтры падоўжнай сцяны. Можна меркаваць, што тут адлюстраваны адна-, двух- і трохкамерны планіровачныя тыпы жылля.

У XVII ст. ужо шырока бытаваў трохкамерны тып народнага жылля. Інвентар Брэсцкай аканоміі 1668 г. апісвае жыллё каваля ў в. Дзівін (Кобрынскі р-н), якое складалася з трох памяшканняў. Цэнтральным з'яўляліся сенцы, з аднаго боку ад якіх размяшчалася жылое памяшканне з кафлянай печчу і двума маленькімі «кутнімі» вокнамі, а насупраць — варыўня [17].

У сядзібнай архітэктуры захоўваўся традыцыйны тып народнага трохкамернага жылля. Напрыклад, у інвентары 1662 г. маёнтка ў в. Вы-

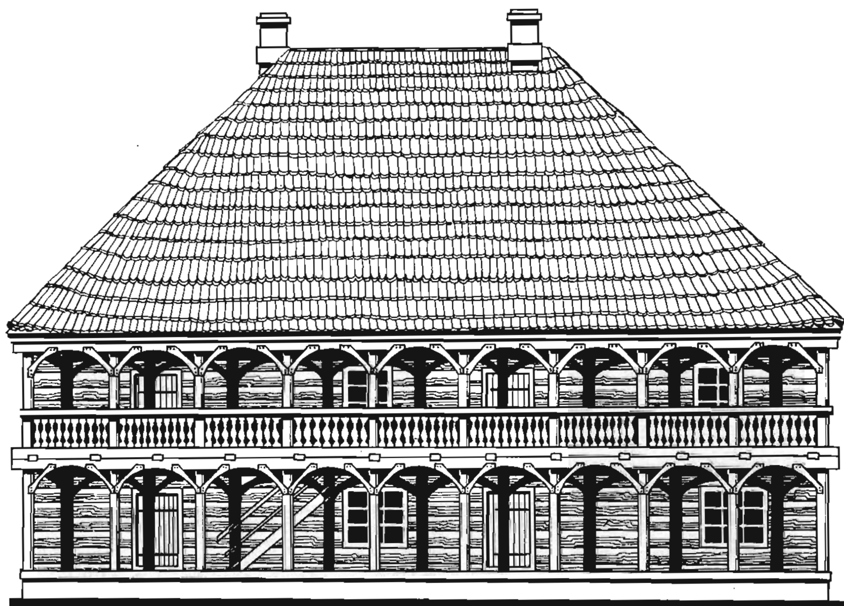
---

[17] ЦДГА БССР, ф. 1143, воп. 1, спр. 27, л. 59.

сокае пад Давыд-Гарадком (Столінскі р-н) зафіксаваны дом з сенцамі ў цэнтры, з аднаго боку ад якіх знаходзілася жылое памяшканне з белай кафлянай печчу і камора, з другога — курнае жылое памяшканне чэлядзі [18]. Аднак гэты тып жылля ўжо не адлюстроўваў асноўнага кірунку развіцця архітэктуры сядзібнага дома, які выявіўся ў паступовым ускладненні плана, дыферэнцыяцыі памяшканняў па функцыянальнаму прызначэнню, усё больш шырокім выкарыстанні анфіладнага прынцыпу планіроўкі.

Па асаблівасцях функцыянальнага занавання ўсе жылыя сядзібныя будынкі можна падзяліць на дзве вялікія групы. Да першай адносяцца тыя, дзе захоўваўся падзел на жылую і гаспадарчую палавіны. Для гэтай групы характэрна пераважнае ўскладненне жылой часткі дома, у той час як гаспадарчая частка менш дыферэнцыравана па саставу памяшканняў. Цікава адзначыць, што жылыя і гаспадарчыя часткі атрымалі розную архітэктурную апрацоўку. У той час як у жылых пакоях былі прыгожыя кафляныя печы, вялікія вокны на завесах, драўляная падлога, разнастайная мэбля, гаспадарчыя памяшканні замест падлогі мелі выбітыя «токі» з гліны і маленькія «курныя» акенцы, якія зачыняліся знадворку драўлянымі засаўкамі (Масты, Маковішчы б. Койданаўскага графства і інш.).

67. Лямус у брыгіцкім кляштары ў Гродна. Фасад. Канец XVII ст.



Другую групу складаюць будынкі, дзе гаспадарчыя памяшканні паступова замяняліся жылымі, таму ўвесь дом функцыянальна станавіўся больш аднародным. Звычайна ў кожнай палавіне дома быў вялікі пакой, з якім злучаліся каморы, алькежы, спіжарні і іншыя памяшканні (Масты, Новы Двор, Дазтокі). Ужо ў XVII ст. у некаторых дамах сенцы таксама набылі акрэсленыя жылыя функцыі. Напрыклад, у доме фальварка Дазтокі былога Капыльскага

[18] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 1000, л. 1.

княства (інвентар 1669 г.) у сенцах разам з кухняй быў жылы пакой[19]. У некаторых будынках можна адзначыць дыферэнцыяцыю дома на жылую і ўрачыстую палавіны. Напрыклад, у доме Хатомельскага двара (Столінскі р-н), паводле інвентара 1717 г., жылая палавіна складалася з пакоя і каморы. З супрацьлеглага боку размяшчаліся сталовая, дзве каморы і хатняя капліца[20].

Сярод гаспадарчых збудаванняў манументальнасцю архітэктурных форм вылучаліся лямусы — пабудовы, якія сумяшчалі функцыі жылога і гаспадарчага будынка. Да нашага часу захаваўся лямус на тэрыторыі былога кляштара брыгітак у Гродна. Двухпавярховы, прамавугольны ў плане, ён зрублены з брусоў (вугал «у лапу») і знадворку не ашаляваны. Кожны паверх уключае два памяшканні: сенцы і значных памераў пакой. Бэлькі перакрыцця паміж паверхамі на галоўным фасадзе маюць вялікія выпускі і складаюць аснову двух'яруснай галерэі. Яе апорнай канструкцыяй служаць 10 слупоў, якія падтрымліваюць перакрыцце і дах. Як у першым, так і ў другім ярусе слупы ў верхняй частцы ўмацаваны парнымі ўкосінамі крывалінейнага абрысу, якія ствараюць своеасаблівыя арачныя пралёты. Верхняя галерэя акрамя слупоў з укосінамі мае парапет, набраны з плоскіх разьбяных балясін. У параўнанні з агульным масіўным аб'ёмам лямуса галерэя дробнамаштабная, што ўзбагачае кантраст гэтага збудавання. У мастацкім вырашэнні галерэі адчуваюцца рысы позняга рэнесансу.

Найбольш выразна сталае барока выявілася ў культавай архітэктуры. Гістарычныя абставіны абумовілі далейшае пашырэнне будаўніцтва рымска-каталіцкімі ордэнамі, што мела на мэце далейшае акаталічванне праваслаўнага і уніяцкага насельніцтва краю. У грамадскім жыцці Беларусі гэтага часу асаблівую ролю адыгрывалі ордэны дамініканцаў, францысканцаў, кармелітаў у адрозненне ад «арыстакратычных» ордэнаў езуітаў і бернардзінцаў, якія пераважалі раней.

Будаўніцтва шматлікіх мураваных храмаў спынялася пажарамі, эпідэміямі, войнамі. Часам іх пачыналі будаваць у пачатку стагоддзя, а завяршалі толькі ў другой яго палове і нават пазней.

У культавай архітэктуры сталага барока пераважала аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя двухвежавай базілікі і атрымалі далейшую распрацоўку яе асобныя элементы — вежы, франтоны, трансепты, а таксама пластычная распрацоўка фасадаў і інтэр'ераў.

68. Касцёл аўгусцінцаў у в. Міхалішкі Астравецкага р-на Гродзенскай вобл. 1653

У другой палове XVII ст. быў узведзены шэраг аднанефавых двухвежавых базілік: фарныя касцёлы ў Навагрудку і Прыдруйску, касцёлы аўгусцінцаў у Міхалішках, кармелітаў у Засвіры, дамініканцаў у Княжыцах, Клецку і інш.

---

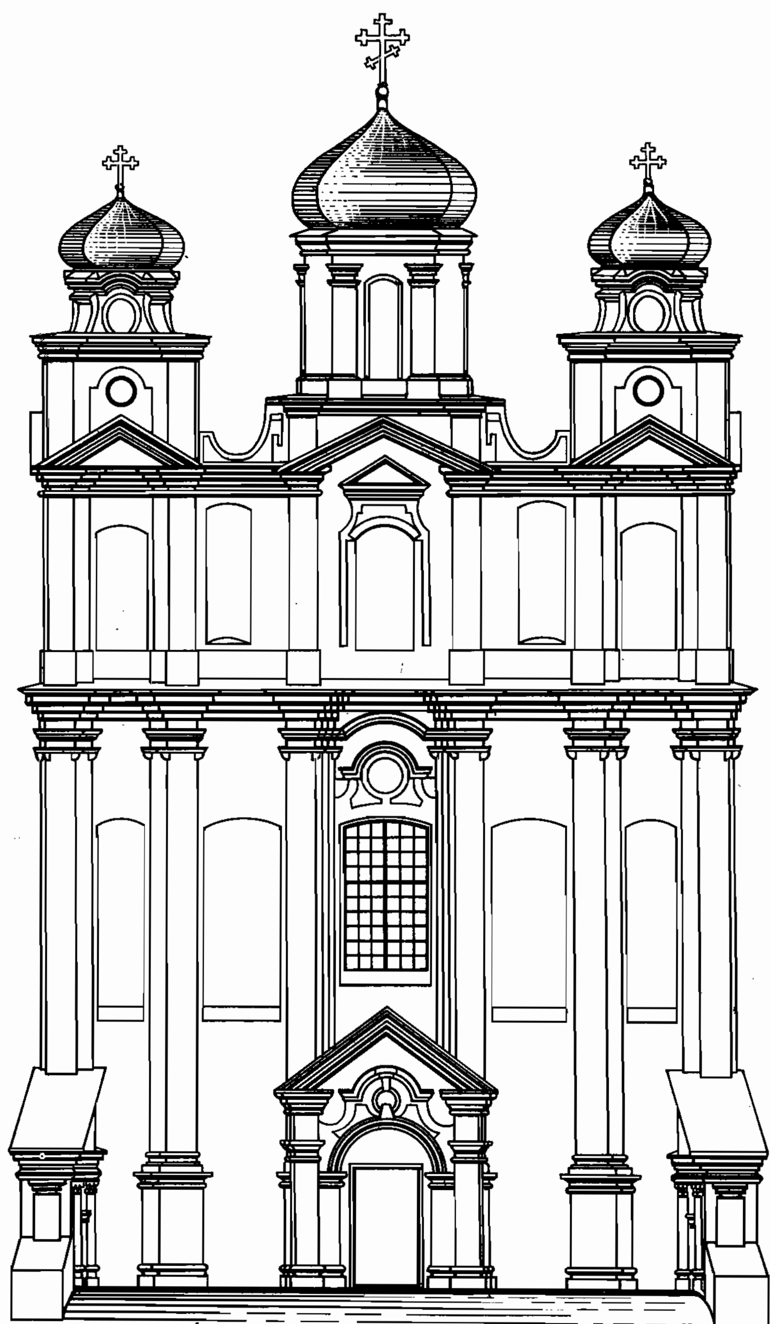
[19] ЦДГА БССР, ф. 27, воп. 6, спр. 1, л. 1.
[20] ЦДГА ЛітССР, ф. 597, воп. 2, спр. 84, л. 19.

Найбольш ранні з іх — касцёл аўгусцінцаў у в. Міхалішкі Астравецкага раёна, пабудаваны архітэктарам К. Пенсам (1653). Кампактны прамавугольны ў плане храм мае шматгранную апсіду прэзбітэрыя, ніжэйшую за асноўны неф, з асобным дахам. Галоўны фасад трохчасткавы з паглыбленай паміж вежамі цэнтральнай часткай, што сведчыць аб блізкасці гэтага храма гатычным беларускім храмам-крэпасцям. Характэрна, што ў ім масіўныя чацверыковыя вежы не фланкіруюць асноўны аб'ём, а толькі раскрапоўваюць галоўны фасад, з'яўляючыся часткай яго кампазіцыі. Вышэй узроўню карніза, агульнага для ўсіх частак будынка, узвышаецца адзіны невысокі ярус веж, якія завершаны чатырохсхільнымі шатрамі. Стрыманы, нават суровы вонкавы выгляд касцёла, у якім асноўным дэкаратыўным элементам з'яўляюцца простыя прамавугольныя нішы, кантрастуе з пышным, поўным дынамікі дэкорам інтэр'ера. У 1680-я гады інтэр'ер быў багата аздоблены бела-блакітнымі барэльефамі святых і пышным раслінным арнаментам у тэхніцы стука. Эвалюцыя мастацкіх характарыстык, відавочная пры параўнанні вонкавай пластыкі помніка і дэкаратыўнага афармлення яго інтэр'ера, сведчыць аб паступовым станаўленні прынцыпаў сталага барока.

Цікавай асаблівасцю агульнай кампазіцыі касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках з'яўляецца мураваны ўваходны тамбур (крухта) у выглядзе невысокай, авальнай у плане прыбудовы накшталт абарончага барбакана. Такую ж паўкруглую крухту з уваходамі па баках мае касцёл у Засвіры Мядзельскага раёна, пабудаваны ў першай палове XVII ст. пры кляштары кармелітаў. Касцёлы ў За-

69. Фарны касцёл у Навагрудку. XVII — пач. XVIII ст.

70. Касцёл дамініканцаў у в. Княжыцы Магілёўскага р-на 1681—1683



свіры і Міхалішках шмат у чым падобныя, што тлумачыцца, верагодна, іх рэгіянальнай блізкасцю. Толькі больш позні засвірскі касцёл мае ўжо не шматгранную, а паўкруглую, пластычную алтарную апсіду, больш высокія верхнія чацверыкі веж на галоўным фасадзе. Да таго ж чатырохсхільныя шатры на іх завершаны пуката-ўвагнутымі барочнымі галоўкамі, што адлюстроўвае тэндэнцыі развіцця аб'ёмна-пасторавых кампазіцый у архітэктуры сталага барока. Масіўныя нефы і апсіда пазбаўлены ўсялякай аздобы і завершаны адзінай цягай карніза, толькі галоўны фасад слаба раскрапаваны плоскімі прамавугольнымі нішамі. Фасад разлічаны на самастойнае зрокавае ўспрыманне і як куліса закрывае астатнія часткі будынка.

Фарны касцёл у Навагрудку быў заснаваны вялікім князем літоўскім Вітаўтам у 1395 г. і, верагодна, у той жа час узведзены з цэглы ў гатычным стылі. Пазней ён быў часткова разбураны і на мяжы XVII—XVIII стст. зноў адбудаваны. Новы касцёл перыяду сталага барока — аднанефавы, з адной вялікай паўкруглай апсідай прэзбітэрыя і дзвюма манументальнымі чацверыковымі вежамі на галоўным фасадзе. Гранёныя алтарныя капліцы старога касцёла з нервюрнымі зорчатымі скляпеннямі і каляровымі вітражамі ўвайшлі ў новы будынак як бакавыя капліцы. Каб зрабіць іх непрыкметнымі з боку ўваходу, сцяна галоўнага фасада з вежамі крыху ссунута адносна падоўжнай восі сіметрыі будынка. Адвольная пастаноўка сіметрычнага двухвежавага фасада ў агульнай кампазіцыі аб'ёму падкрэслівае яго самастойнае значэнне, што адпавядае мастацкім прынцыпам барока.

Разгледжаную групу помнікаў удакладняе касцёл дамініканцаў у Клецку (1683). Ён меў аналагічную аб'ёмна-прасторавую будову, але больш багатую ордэрную пластыку. Яго бакавыя фасады рытмічна расчляняліся пілястрамі, пластыка галоўнага фасада ўзбагацілася нішамі, франтонамі, скульптурай і ляпнінай. Верхнія ярусы вежы высокія, з выцягнутымі прапорцыямі, паміж вежамі амаль роўны з імі па вышыні атыкавы франтон. У параўнанні з касцёламі ў Міхалішках, Засвіры, Навагрудку, дзе сярэднюю частку фасада таксама ўвенчваюць сціплыя атыкавыя франтоны з двух ярусаў (ніжняга прамавугольнага атыка і верхняга — уласна трохвугольнага франтона), у Клецкім дамініканскім касцёле атыкавая частка мела трапецападобную форму. Стромкія бакавыя схілы як быццам намячаюць будучыя валюты пластычных фігурных франтонаў позняга віленскага барока.

Імкненне да выцягнутых прапорцый, перавагі вертыкальных элементаў, характэрных для барока XVIII ст., яшчэ больш ярка праяўляецца ў аб'ёмна-прасторавых суад-

71. Касцёл бернардзінак у Мінску. XVII—XVIII стст.

носінах і дэкаратыўнай пластыцы касцёла дамініканцаў у Княжыцах пад Магілёвам (1681—1683)[21].

Кампазіцыя будынка вызначаецца шэрагам асаблівасцей, якія надаюць яму яркую індывідуальнасць і ў той жа час з'яўляюцца характэрнымі для сталага беларускага барока. Храм мае прамавугольную алтарную апсіду, накрытую самастойным двухсхільным дахам, з сіметрычнымі сакрысціямі па баках. Яго бакавыя фасады і інтэр'ер узбагачаюцца своеасабліва трактаваным трансептам, напалову паглыбленым унутр нефа. Звонку невялікія выступы трансепта пры дапамозе арак злучаюцца з галоўным фасадам і тарцовай сцяной, утвараючы верхні прамавугольны перыметр храма — аснову двухсхільнага даху, агульнага для нефа і трансепта. Сцены нефа паглыблены ў вялікія арачныя нішы, якія ўзбагачаюць пластыку бакавых фасадаў. Найбольшую ўвагу прыцягвае вырашэнне галоўнага фасада. Вышэй агульнай для ўсяго будынка цягі карніза на галоўным фасадзе знаходзіцца даволі высокі атык, а над ім — тры вежы: па баках і над цэнтральнай часткай фасада. Вежы не раскрапоўваюць фасад, але звязаны з ім ордэрнымі элементамі з вельмі выцягнутымі прапорцыямі. Чляненне фасада і веж на некалькі ярусаў з памяншэннем кожнага наступнага па памерах надае будынку ўзнёсласць, імклівы вертыкалізм, дынаміку ўзлёту. Гэта ўражанне ўзмацняюць і дзве прыбудовы па баках фасада, пастаўленыя пад вуглом да яго. Яны зроблены ў выглядзе невысокіх сценак з арачнымі праёмамі і накрыты аднасхільнымі дахамі, якія пачынаюць рух усёй кампазіцыі ўверх. Паколькі гэтыя дэкаратыўныя прыбудовы роўныя па вышыні сакрысціям, той жа эфект дасягаецца і на бакавых фасадах. Будынак багата аздоблены дэкаратыўнай пластыкай: глыбокімі і плоскімі арачнымі і круглымі нішамі, слаістымі пілястрамі, дробнымі прафіляванымі элементамі. Характэрна, што развітыя прафіляваныя гарызантальныя цягі адсутнічаюць, каб падкрэсліць вертыкальныя прапорцыі будынка.

72. Касцёл кармелітаў у г. Глыбокае Віцебскай вобл. XVII—XVIII стст.

У другой палове XVII — пачатку XVIII ст. узводзяцца шматлікія трохнефавыя базілікі з двухвежавымі фасадамі: касцёлы дамініканцаў у Нясвіжы (1672), езуітаў у Крывошыне (1670), Мінску (1700—1710), Магілёве (1699—1723) і іншых месцах. У культавых помніках сталага беларускага барока пры вялікай кампазіцыйнай ролі і дэкаратыўнасці галоўнага фасада захавалася тэктанічнае адзінства аб'ёмаў. Характэрнай рысай культавых збудаванняў гэтага часу з'яўляецца агульная для ўсіх аб'ёмаў цяга карніза, якая падзяляе фасад на масіўную ніжнюю частку і

[21] У XVIII ст. перададзены уніятам і з таго часу вядомы як уніяцкая царква.

двухвежавае завяршэнне. У перыяд ранняга барока першае гарызантальнае чляненне фасадаў у трохнефавых базіліках знаходзілася на ўзроўні карніза бакавых нефаў, што зрокава рабіла іх больш прыземістымі, чым у аднанефавых храмах. Каб прыдаць ім большую дынамічнасць, у перыяд сталага барока ў трохнефавых базіліках вышыню ніжняга яруса бакавых вежаў сталі рабіць роўнай вышыні цэнтральнага нефа.

У касцёле бернардзінак у Мінску галоўны фасад да ўзроўню карніза цэнтральнага нефа выращаны як аб'ёмная пласціна. Вышэй яна завяршаецца дзвюма вежамі (перабудаваны ў XVIII ст.). Статыка масіўнай базы спалучаецца з энергічнай дынамікай завяршэння, і такім чынам ствараецца напружаны экспрэсіўны сілуэт.

На гэтых узорах ярка выявілася ўзрастанне ролі веж у кампазіцыі галоўнага фасада і ўсяго збудавання ў цэлым. Вежы пачалі дзяліць на некалькі ярусаў, памяншаючы па вышыні і перыметру, у выніку чаго ствараўся аптычны эфект стэрэаскапічнай перспектывы, узмацнялася дынаміка форм.

Мастацкая выразнасць фасадаў збудаванняў стваралася і франтонамі. Першапачаткова формы атыкавых франтонаў былі даволі простыя і стрыманыя — трохвугольныя, лучковыя. Пазней яны сталі больш складанымі і разнастайнымі. Такая стрыманасць і абагульненасць у вырашэнні веж і франтонаў паміж імі, выразнасць і ўзаемная адпаведнасць вертыкальных і гарызантальных чляненняў — характэрныя рысы дэкаратыўнай пластыкі збудаванняў сталага барока. У трактоўцы капітэлей беларускія дойліды выкарыстоўвалі мясцовыя матывы. Часам вертыкальныя чляненні трактаваліся не як ордэрныя элементы, а як абрысы плоскіх прамавугольных рам. Гарызантальныя цягі звычайна не ўяўлялі поўнага антаблемента — абавязковым быў толькі карніз. Спрашчэнне ордэрных элементаў тлумачыцца імкненнем да іх большай выразнасці і маштабнасці.

Адна з асноўных рыс беларускага барока — манументальнасць, якая выявілася ў павелічэнні маштабу будынкаў адносна асяроддзя. Яна дасягалася пэўнай сістэмай прапорцый паміж асобнымі элементамі архітэктурнага арганізма. У помніках сталага беларускага барока суадносіны паміж бакамі асобных элементаў аб'ёмна-прасторавай структуры дасягалі 1 : 8, што разам з выцягнутымі, неадпаведнымі ордэрнаму модулю прапорцыямі дэкаратыўных дэталей надавала кампазіцыям асаблівую стройнасць і вертыкалізм. Пазней гэта тэндэнцыя атрымала развіццё ў стромкіх, амаль гатычных вежах віленскага барока.

Унікальным архітэктурным помнікам, дзе знайшлі адлюстраванне важныя этапы развіцця мастацкіх прынцыпаў беларускага барока, з'яўляецца касцёл кармелітаў у Глыбокім, будаўніцтва якога завершана каля 1654 г. У 1735 г. быў перабудаваны галоўны фасад касцёла, да яго далучаны кляштар у выглядзе замкнёнага блока карпусоў з квадратным унутраным дваром і брамай.

Глыбоцкі касцёл кармелітаў адносіцца да тыпу трохнефавай базілікі з трансептам, аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя — чатырохвежавая. Першапачаткова касцёл меў чатыры аднолькавыя вежы, падобныя да тых, што зберагліся з боку алтара да цяперашняга часу. Над сяродкрыжжам узвышаўся купал, які аб'ядноўваў сіметрычную кампазіцыю будынка. Масіўныя чацверыковыя вежы нагадваюць вежы касцёлаў у Міхалішках і Засвіры. Яны генетычна звязаны з беларускімі абарончымі храмамі-крэпасцямі, але па форме і значэнню ў кампазіцыі належаць ужо сталаму барока. У другой чвэрці XVIII ст. вежы на галоўным фасадзе былі разабраны да ўзроўню карніза бакавых

нефаў і ўзведзены новыя, шмат'ярусныя. Выцягнутыя па прапорцыях ярусы пaступова змяншаюцца ўгору, што надае вежам асаблівую стройнасць.

Пластыка новага галоўнага фасада глыбоцкага касцёла ўзбагацілася хвалістымі антаблементамі, разарванымі франтонамі, вязкамі пілястраў і паўкалон. Плоскасці пілястраў пакрыты хвалістым рэльефам, у сувязі з чым знікла выразнасць контуру аб'ёмаў. Глыбокія нішы-табернаклі, падобныя да экзатычных ракавін, скразныя ўзорыстыя праёмы веж і франтона надалі архітэктуры фасада ажурнасць. Узвядзенне шмат'ярусных веж на галоўным фасадзе касцёла адлюстравала развіццё і ўдасканаленне нацыянальных архітэктурных форм барока. Узрастанне напружанасці рытмічнага строю элементаў дае падставы лічыць касцёл кармелітаў у Глыбокім (пасля перабудовы ў 1735 г.) першым помнікам так званага віленскага барока.

У другой палове XVII — пачатку XVIII ст. было пабудавана яшчэ некалькі крыжова-купальных базілік з двухвежавым фасадам. Сярод іх — праваслаўная Мікалаеўская царква ў Магілёве (1669—1672). У асноўным яна паўтарае формы больш ранняга магілёўскага Богаяўленскага сабора, толькі нефы ў ёй скарочаны на адзін пралёт, што надало збудаванню большую кампактнасць і павысіла значэнне купала ў агульнай кампазіцыі. Асаблівасць абодвух магілёўскіх помнікаў — вырашэнне галоўнага фасада ў выглядзе двухвежавага аб'ёму, які толькі прылягае да цэнтральнага нефа, як быццам адпавядаючы іканастасу ў інтэр'еры. Калі ў Богаяўленскім саборы вежы мелі толькі адзін ярус вышэй карніза цэнтральнага нефа, то ў царкве Мікалая іх ужо два, і яны змяншаюцца ўгору па памерах. Пластыка фасада больш глыбокая і сакавітая, у рытмічным строі больш дынамікі.

Аднанефавы крыжова-купальны храм з двухвежавым фасадам быў пабудаваны ў 1701 г. у в. Беніца (Маладзечанскі р-н) пры кляштары бернардзінцаў. Квадратныя ў плане трох'ярусныя вежы на адну трэць уваходзяць у бакавыя сцены нефа. Трансепт размешчаны бліжэй да ўваходу, што надае плану касцёла выгляд роўнаканцовага грэчаскага крыжа. Сяродкрыжжа ўвенчана вялікім шасцігранным светлавым барабанам з купалам і васьмігранным ліхтаром. Архітэктуры гэтага невялікага вясковага храма ўласцівы пластычнасць, барочная напружанасць форм.

Маштабнасцю і выразнай арыгінальнай кампазіцыяй вызначаліся пабудаваныя ў першай чвэрці XVIII ст. уніяцкія храмы ў Быцені (Івацэвіцкі р-н) і Віцебску. Царква ў Быцені (1708—1710) уяўляла сабой трохнефавую крыжова-купальную базіліку з двухвежавым фасадам. Выразнасць збудаванню надавала пластыка паўкруглых крылаў трансепта, алтарнай апсіды і сферычнага купала са светлавым ліхтаром.

Акрамя адна- і трохнефавых базілікавых храмаў з двухвежавым галоўным фасадам будаваліся храмы і іншых тыпаў. Аднанефавыя аднавежавыя храмы, блізкія да готыка-рэнесансных і распаўсюджаныя ў першай палове XVII ст., пазней амаль зніклі. Касцёл бернардзінак у Слоніме (1664—1670) і уніяцкая царква ў Ружанах (закладзена ў 1675 г.) паўтараюць кампазіцыйную схему больш ранніх культавых збудаванняў. Але архітэктурнае вырашэнне вежы на галоўным фасадзе ў параўнанні з папярэднімі помнікамі ў іх істотна змянілася: кампазіцыя стала больш свабоднай, узмацнілася маляўнічасць пластыкі.

Зрэдку ў перыяд сталага барока ўзводзіліся трохнефавыя бязвежавыя базілікі без трансепта (касцёлы кармелітаў у Гродна, картэзіянцаў у

Бярозе, цыстэрцыянцаў у в. Вістычы, Брэсцкі р-н).

Касцёл кармелітаў быў адзіным у Гродна культавым збудаваннем, якое не мела вышыннай дамінанты. Ён узведзены ў 1670—1676 гг. на адрэзку былой Мастaвой вуліцы, якая вяла да пераправы праз Нёман. Паколькі касцёл размяшчаўся на нізкім рэльефе, рабіць яго двухвежавым было нелагічна: вертыкальныя элементы зніклі б на фоне стромкага берага ракі. Аднак галоўны фасад будынка атрымаў развітую прастораву структуру з паглыбленай цэнтральнай часткай. Бакавыя часткі фасада выступалі крыху ўперад, быццам намячалі незбудаваныя вежы.

Касцёл і кляштар картэзіянцаў у г. Бяроза стваралі цэласны архітэктурны ансамбль, узведзены ў 1648—1689 гг. па праекту італьянскага архітэктара. Магчыма, яго ўдзелам, а таксама выключна строгім статутам гэтага ордэна тлумачацца архітэктурныя асаблівасці комплексу. Трохнефавая бязвежавая базіліка падзялялася на дзве часткі: для прыхажан — з боку ўваходу і для манахаў — пры алтары. Апошняя злучалася калідорамі з келлямі. Вузкія бакавыя нефы завяршаліся невялікімі гранёнымі апсідамі, а цэнтральны неф — гранёным прэзбітэрыем, да якога далучалася асобная васьмігранная вежа. Падабенства ў плане гранёных апсід, вежы і ўваходнага тамбура (крухты), размешчанага на падоўжнай восі сіметрыі для ўраўнаважання кампазіцыі плана будынка, сведчыць аб тым, што пры праектаванні вялікая ўвага надавалася прыгажосці плана. Вежа мела галоўным чынам кампазіцыйнае значэнне: яна ўзбагачала маляўнічы сілуэт комплексу, завяршала перспектыву двара ад праезнай брамы. Па архітэктурных формах, дэкору, ролі ў ансамблі вежа цалкам адпавядала мастацкім характарыстыкам беларускага барока.

У перыяд сталага барока абарончыя рысы ў архітэктуры манастыроў зніклі. Кампазіцыя культавага ансамбля будавалася звычайна на кантрастным спалучэнні стрыманай архітэктуры кляштара і маляўнічага, насычанага пластыкай храма. Лаканізм выразных сродкаў, падкрэсленая суровасць архітэктурнага вобраза кляштара былі своеасаблівым мастацкім прыёмам. Адзінства ў ансамблі дасягалася тым, што неапрацаваная сцяна кляштара ўзбагачалася выразным архітэктурным элементам, вытрыманым у адзіным дэкаратыўным ключы з архітэктурай культавай пабудовы. Раней манастырскія пабудовы былі больш-менш замкнёнымі. У другой палове XVII ст. іх пачалі ставіць у адну лінію з храмам, раскрываць да вуліцы падоўжнай сцяной з уваходам.

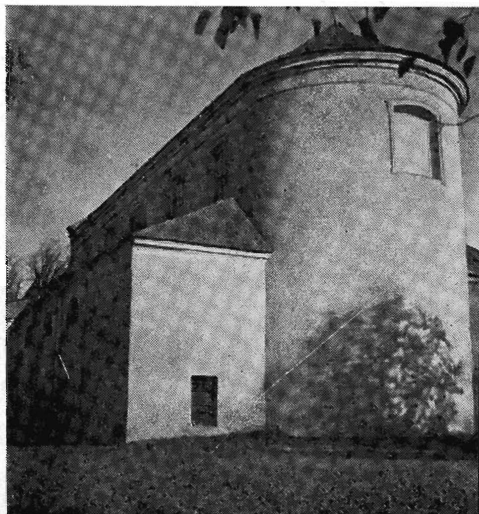
Ансамбль езуіцкага калегіума ў Брэсце складаўся паступова: касцёл пачалі будаваць у 1656 г., а будынак калегіі — каля 1750 г. Касцёл (1656—1713) — тыповая для сталага барока трохнефавая базіліка. Галоўны фасад характарам чляненняў, плоскім рэльефам ордэрнай пластыкі, масіўным франтонам з валютамі нагадваў фасад касцёла картэзіянцаў у Бярозе, але ў адрозненне ад яго меў дзве вежкі па баках франтона. Падоўжная фасадная сцяна калегіума, якая разам з касцёлам выходзіла на вуліцу, з другога боку завяршалася будынкам тэатра. Прыблізна ў сярэдзіне, на выгіне, абумоўленым паваротам вуліцы, сцяна была раскрапавана рызалітам з уваходам. У адрозненне ад стрыманай апрацоўкі сцяны рызаліт завяршаўся маляўнічым фігурным франтонам і быў насычаны дэкаратыўнай пластыкай, якая адпавядала вырашэнню фасада касцёла.

Аналагічны прыём быў выкарыстаны ў ансамблі езуіцкага калегіума ў Мінску (1699—1714). Манастырскі комплекс складаўся з двухпавярховых мураваных будынкаў школы і калегіума. Падоўжнымі бакамі яны

арыентаваліся да плошчы. Паміж імі з адыходам ад лініі фасадаў быў збудаваны двухвежавы касцёл (1700—1709), які аб'ядноўваў невысокія будынкі, накрытыя вальмавымі дахамі, у адзіную кампазіцыю выразнага сілуэта. Касцёл — трохнефавая базіліка з паўцыркульнай апсідай, абапал якой бакавыя нефы ўтваралі сакрысціі, завершаныя гранёнымі купаламі. Першапачаткова яны мелі чатыры ярусы, якія паступова змяншаліся па памерах. Вуглы ярусаў завяршаліся дэкаратыўнымі вазамі. Касцёл адсунуты ад чырвонай лініі забудовы, таму перад галоўным фасадам утварыўся невялікі дворык, які даваў магчымасць аглядаць будынак з блізкай дыстанцыі і ўспрымаць вострую ракурсную перспектыву яго архітэктурных элементаў. Каб павялічыць маляўнічасць сілуэта комплексу, да фасада калегіума пры ўваходзе была прыбудавана чатырох'ярусная вежа-званіца, накрытая купалам, больш нізкая, чым вежы касцёла. Гэтым дасягаўся дынамічны рытм вертыкальных элементаў ансамбля, які з другога боку ад касцёла падтрымліваўся цэнтральным рызалітам будынка школы. Архітэктура вежы калегіума набыла цалкам познебарочны характар: гарызантальныя цягі паміж ярусамі саступілі месца выгнутым лініям профіляў, раскрапаваных пілястрамі, пастаўленымі пад вуглом да плоскасці сцен.

У інтэр'ерах культавых помнікаў сталага барока атрымалі распаўсюджанне гладкія неапрацаваныя скляпенні, іншы раз з арнаментальным жывапісам. Доўгае цыліндрычнае скляпенне асноўнага нефа падзялялася на секцыі папярочнымі падпружнымі аркамі, якія падкрэслівалі яго крывізну і адпавядалі чляненню сцен пілястрамі. Архітэктурная апрацоўка скляпенняў удала спалучалася са скульптурным дэкорам сцен, алтарамі, пластыкай стукавай лепкі, якая стала больш глыбокай і сакавітай. Формы ўскладніліся, лініі перапляліся ў непаўторныя ўзоры, святло і цені маляўніча перацякалі адно ў другое. Такі, напрыклад, скульптурны дэкор касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках, выкананы ў 80-я гады XVII ст. Пластычная

73. Касцёл цыстэрцыянцаў у в. Вістычы Брэсцкага р-на. Канец XVII ст.



кампазіцыя на сценах у выглядзе стылізаваных раслінных матываў арганічна спалучаецца з дынамічным аб'ёмна-прасторавым вырашэннем інтэр'ера. Аналагічны характар дэкаратыўнай пластыкі мела біма сінагогі ў Слоніме.

Акрамя ляпніны для ўзбагачэння архітэктурна-дэкаратыўнага аздаблення інтэр'ераў мураваных культавых пабудоў сталага барока шырока ўжываліся паліваная кафля, каваны метал, драўляныя разьбяныя алтары, іканастасы і інш. Характэрныя асаблівасці іх кампазіцыі — выкарыстанне ордэрных форм, барочная рытмічная групоўка элементаў з падкрэсленай воссю сіметрыі, адзінства канструкцыі і арнаментальнай разьбы.

* * *

У адрозненне ад мураванага культавага будаўніцтва, якое актыўна ўбірала ў сябе, перапрацоўвала і ўвасабляла рысы заходнееўрапейскага барока, драўлянае развівалася пераважна пад уплывам народнага будаўніцтва. Асабліва гэта характэрна для Беларускага Палесся. Як і ў папярэдні перыяд, тут будаваліся невялікія храмы падоўжна-восевай кампазіцыі ў адзін-тры зрубы, прыкладамі якіх з'яўляюцца цэрквы ў вв. Маціевічы і Вялікія Сяхновічы Жабінкаўскага раёна. Царква ў Маціевічах (1720) у наш час уяўляе сабой прамавугольны ў плане аб'ём, накрыты трохсхільным гонтавым дахам са шчытом на галоўным фасадзе. Інтэр'ер вырашаны як адзінае зальнае памяшканне з плоскай бэлечнай столлю, невысокім іканастасам і хорамі з супрацьлеглага боку. Да галоўнага фасада прыбудавана двух'ярусная вежа-званіца, увянчаная невысокім шатровым дахам. Яе развіты між'ярусны прычолак злучаецца з прычолкам шчыта галоўнага фасада царквы. Гэта званіца з'явілася ў XIX ст., бо ў сярэдзіне XVIII ст. царква мела асобную званіцу (якая захавалася) [22].

Царква Мікалая ў Вялікіх Сяхновічах дзейнічала ўжо ў 1727 г., а ў канцы XVIII ст. уяўляла сабой невялікую адназрубную пабудову, накрытую саламяным дахам, які ўвенчваў малы купалок з крыжыкам [23]. У параўнанні з Маціевіцкай царквой яна мае больш развітую структуру. У ёй намячаецца бабінец і вылучаецца алтарная група памяшканняў, прычым толькі ў ніжняй частцы, а ў верхняй захоўваецца агульная кампазіцыя адназрубнага будынка з гранёным алтаром.

Аналагічна развівалася і архітэктура драўляных манастыроў. Інвентар манастыра ў Купяцічах пад Пінскам 1682 г. апісвае ансамбль, агароджаны парканам. Уваход быў праз браму з бярвення, у верхняй частцы якой размяшчалася званіца. Справа ад уваходу стаяла драўляная царква маці боскай пад гонтавым дахам, яе галоўны фасад вылучала вежка з крыжам. Такая ж вежка ўвенчвала алтарную частку. На манастырскім падвор'і акрамя царквы размяшчаліся некалькі жылых будынкаў, пякарня, склеп, свірны, лазня, гумно [24]. Уяўляючы самастойныя гаспадарчыя комплексы, манастыры збліжаліся з феадальнымі маёнткамі.

Цікавым варыянтам адназрубных храмаў падоўжна-восевай кампазіцыі з'яўляецца Прачысценская царква ў в. Дарапеевічы (Маларыцкі р-н), збудаваная не пазней канца XVII — пачатку XVIII ст. У плане гэта прамавугольны выцягнуты па падоўжнай восі аб'ём з суадносінамі бакоў 1 : 2. У 1902 г. да царквы з усходу далучылі алтарнае памяшканне, што парушыла першапачатковую кампазіцыю будынка, пазбавіўшы яго кампактнасці.

Галоўнае памяшканне ў сярэдняй частцы зруба прарэзана прамавугольнымі аконнымі праёмамі і завершана стромкім вальмавым дахам. Тарцовыя вальмы маюць вельмі круты нахіл, таму дах выглядае двухсхільным. Галоўны фасад утварае двух'ярусная вежа-званіца, якая нібы ўваходзіць у аб'ём нефа. Верхні ярус вежы аздоблены прамавугольнымі галаснікавымі праёмамі, дэкарыраванымі зверху двухпралётнымі аркамі з вісячымі «гіркамі» пасярэдзіне, і завершаны шатровым дахам. Цікавым элементам, які аб'ядноўваў неф і званіцу ў адзінае цэлае, быў кружганак — адкрытая слуповая галерэя (не захавалася). Яна агінала ўвесь

---

[22] ЦДГА ЛітССР, ф. 634, воп. 1, спр. 48, л. 123.

[23] Там жа, спр. 50, л. 21—22.

[24] АВАК. Вильна, 1880. Т. 2. С. 237—239.

будынак па перыметру, значна ўзбагачаючы пластыку фасадаў. У выніку ствaралася надзвычай кампактная кампазіцыя нефа і званіцы з рысамі дынамічнай асіметрыі.

Нельга не ўбачыць блізкасці царквы ў Дарапеевічах мураваным готыка-рэнесансным храмам Беларусі XVI — пачатку XVII ст., перш за ўсё аднавежавым кальвінскім зборам і касцёлам. Такі тып кампазіцыі быў нага ў плане нефа і невялікага прамавугольнага бабінца.

Царква Раства багародзіцы ў в. Ляхаўцы (Маларыцкі р-н), збудаваная ў пачатку XVIII ст., адлюстроўвае працэс развіцця вярхоў у пабудовах падоўжна-восевай кампазіцыі.

74. Царква Мікалая ў в. Чарнякава Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1-я пал. XVIII ст.

надзвычай пашыраны на Беларусі, таму ён і зрабіўся адметнай асаблівасцю не толькі мураваных, але і драўляных храмаў і захоўваўся ў драўляным дойлідстве на працягу многіх стагоддзяў, нават тады, калі ў мураваным ужо знік. Напрыклад, званіцу над бабінцам раней мела царква Мікалая ў в. Чарнякава (Бярозаўскі р-н), збудаваная не пазней 1725 г. Яна складаецца з трох размешчаных па падоўжнай восі зрубаў: гранёнага алтарнага, амаль квадратнага ў плане нефа і прамавугольных бабінца і алтарнага памяшкання. Трохзрубны храм складаецца з квадратнага ў плане нефа і прамавугольных бабінца і алтарнага памяшкання. Неф перакрыты даволі высокім пірамідальным чатырохгранным скляпеннем з усечанай вяршыняй, якое служыць своеасаблівым пастаментам для яруснай вежкі. Алтарнае памяшканне, раскрытае ў неф складаным праёмам лучковай формы, таксама з невысокім пірамідальным скляпеннем. Бабінец завершаны плоскай бэлечнай столлю. Цікавая дэталь гэ-

тага помніка — хоры. Яны не ўваходзяць у аб'ём бабінца, а злучаюцца з ім толькі невысокім праёмам. У плане хоры ўтвараюць шасціграннік, які сваёй трохграннай часткай выходзіць па-за межы плоскасці галоўнага фасада і асноўваецца на дзвюх

75. Царква Раства багародзіцы ў в. Ляхаўцы Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. 1713

калонах, апрацаваных зверху валютамі іанічнага ордэра. У сувязі з гэтым утвараецца своеасаблівы заглыблены ганак, а частку прасторы пад хорамі займае ўваходны тамбур. Трэба адзначыць, што вынясенне хораў за плоскасць фасаднай сцяны вядома як у беларускай (в. Збораў пад Рагачовам), так і ў польскай архітэктуры XVIII ст. Аднак у ляхавіцкай царкве дзякуючы граненню выступаючай часткі гэты прыём атрымаў новыя пластычныя якасці.

У ранніх культавых пабудовах з вежай-званіцай на галоўным фасадзе апошняя трактавалася як самастойны элемент планава-прасторавай структуры інтэр'ера. Яна злучалася з нефам або бабінцам толькі невялікім дзвярным праёмам. Пра гэта сведчыць і той факт, што храм меў яшчэ дадатковы ўваход у падоўжнай сцяне будынка (звычайна з поўдня). Можна меркаваць, што такое самастойнае становішча званіцы было звязана з яе стратэгічнай роллю ў абароне. З часам па меры паступовай страты абарончых функцый вежа-званіца арганічна ўваходзіць у інтэр'ер храма і звычайна дзеліцца ўнутры на тры ярусы: першы становіцца бабінцам і раскрываецца ў неф шырокім праёмам, часам складанай формы, у сярэднім знаходзяцца хоры, а верхні з'яўляецца званіцай.

У Прыпяцкім Палессі развіўся арыгінальны тып трохзрубнага храма яруснай кампазіцыі, для якога характэрна вылучэнне цэнтральнай часткі пры дапамозе яруснага верху. Цікавы прыклад у гэтых адносінах дае царква ў Петрыкаве. Дакладная дата яе ўзвядзення невядома. Паводле гістарычных звестак, яна была збудавана ў канцы XVII ці ў пачатку XVIII ст. [25]

Царква складаецца з трох квадратных у плане зрубаў бабінца, нефа і алтара, размешчаных на падоўжнай восі будынка. Бабінец і алтар маюць значна меншую шырыню карпусоў, чым неф, таму кампазіцыя плана выразна цэнтрычная. Гэтаму адпавядае і аб'ёмна-прасторавая пабудова помніка, пры якой галоўнае значэнне набывае не званіца над бабінцам, а цэнтральны аб'ём. Ён ператварыўся ў самастойную па кампазіцыі ярусную вежу. Зруб нефа накрыты высокім дахам у выглядзе ўсечанай зверху чатырохграннай піраміды, над якой узвышаецца чацвярык, завершаны купалам. Над апошнім зроблены невысокі васьмярык, увянчаны купалкам і цікавым па малюнку каваным крыжам з сімваламі сонца. Шмат'ярусны аб'ём дамінуе

[25] Царква збудавана ў в. Сотнічы і да 1746 г. была стараверскай. У 1836 г. яе перавезлі ў Петрыкаў і паставілі на гарадскіх могілках (гл.: Описание церквей и приходов Минской епархии. Мн., 1879. Вып. 5. С. 136—137).

76. Царква ў в. Сінкевічы
Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл.
Пач. XVIII (XVII?) ст.

ў кампазіцыі будынка, усе ж іншыя зрубы больш нізкія, быццам прыціснутыя да зямлі, і нагадваюць хутчэй прырубы-прыдаткі. Характэрна, што званіца над бабінцам, якая ў збудаваннях ранейшага перыяду адыгрывала значную ролю ў кампазіцыі, утвараючы сабой галоўны фасад, тут зусім не вылучаецца, ператварыўшыся ў дэкаратыўную вежку.

Дамінуючае становішча ў інтэр'еры займае цэнтральнае памяшканне, аднак верх яго не раскрыты ў неф, а прыкладна на ўзроўні карніза зашыты плоскай бэлечнай столлю. Бабінец і алтар значна ніжэйшыя за неф і таксама завершаны плоскай столлю. Такі прыём арганізацыі інтэр'ера характэрны для паўночнарускіх цэркваў клецевага і шатровага тыпаў. Па знешняй кампазіцыі помнік нагадвае некаторыя ўкраінскія вежападобныя храмы. Гэтыя аналогіі сведчаць больш пра агульныя шляхі развіцця рускага, украінскага і беларускага дойлідства, чым пра перайманні, бо петрыкаўская царква вылучаецца надзвычай арыгінальнымі і самабытнымі мясцовымі асаблівасцямі.

Пачатковы этап эвалюцыі цэркваў з адкрытымі ў інтэр'ер вярхамі адлюстроўвае Юр'еўская царква ў в. Сінкевічы (Лунінецкі р-н). Архаічнасць канструкцыі і кампазіцыі дазваляе аднесці яе да ранняга перыяду творчасці палескай школы дойлідства і датаваць пачаткам XVIII ст.

Як і петрыкаўскі храм, царква ў Сінкевічах складаецца з чацверыковых зрубаў бабінца, нефа і алтара. Бабінец, падзелены хорамі на два паверхі, і алтар перакрыты плоскай бэлечнай столлю на ўзроўні агульнага для ўсяго храма карніза, а неф завершаны невысокім пірамідальным верхам. Яго канструкцыя надзвычай цікавая, вельмі архаічная і адлюстроўвае працэс зараджэння вярхоў і першапачатковую стадыю іх развіцця.

Верх царквы ў Сінкевічах яшчэ толькі фарміруецца як ярусны. Ён мае маленькія крывалінейныя заломы толькі з усходу і захаду, а астатнія дзве грані чацверыка пастаўлены на падоўжныя бэлькі, што злучаюць тарцовыя сцены цэнтральнага зруба. Верх мае прымітыўныя, вельмі аморфныя па малюнку ветразі, дзякуючы якім ён з чацверыковага становіцца васьмерыковым. Аднак тут яшчэ рана гаварыць пра класічны васьмярык: гэта сапраўдны чацвярык са зрэзанымі вугламі.

Агульная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя помніка непарушна звязана з навакольным ландшафтам. Царква стаіць на адкрытым месцы, на вялікім пагорку сярод раўніны пясчаных палескіх дзюн. Пагорак даволі крута спускаецца да дарогі, дзе на працягу галоўнай восі царквы ўзведзена традыцыйная палеская двух'ярусная зрубна-каркасная званіца, сілуэт якой паўтарае сілуэт цэнтральнага храмавага аб'ёму, надаючы кампазіцыі прасторавае развіццё.

Сінкевіцкай царкве ўласцівы кампактнасць і надзвычайная гармонія частак і цэлага. Пры цэнтрычнай кампазіцыі і вылучэнні цэнтральнага аб'ёму чацверыковым вярхом, увянчаным невысокім пірамідальным дахам, ён не робіць уражання архітэктурнай дамінанты, а толькі падкрэслівае кампазіцыйны цэнтр гэтага збудавання. Аб'ядноўвае кампазіцыю між'ярусны прычолак нефа, які плаўна пераходзіць у дахі бабінца і алтара, утвараючы з імі адзінае цэлае. Суаднесенасць форм выяўляецца таксама ў агульнай вышыні вільчакоў дахаў над крайнімі зрубамі і карніза цэнтральнага верху.

Параўноўваючы сінкевіцкую царкву з помнікамі архітэктуры Украіны (цэркву ў Вугольне, Княжполі, Камні, Залучы, Должцы, Бусьцы, XVII ст.)[26], нельга не адзначыць пэў-

[26] Якімовіч Ю. А. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся: XVII—XIX стст. Мн., 1978. С. 112.

ных паралелей у дойлідстве двух народаў. Аднак сінкевіцкая царква стаіць на больш ранняй ступені развіцця, у ёй яшчэ толькі складваюцца тыя канструкцыйныя асаблівасці, якія найбольш поўна выявіліся ў помніках XVIII ст. Па прынцыпу пабудовы кампазіцыі, дзе ўсе элементы гарманічна суадносяцца адзін з адным, можна прасачыць таксама некаторыя сувязі палескай школы з бойкаўскай архітэктурнай школай на Карпатах.

77. Царква Юр'я ў Давыд-Гарадку Брэсцкай вобл. Канец XVII ст.

Блізкая па архітэктуры да сінкевіцкай царквы царква Юр'я ў Давыд-Гарадку, якая ўпамінаецца ў інвентары 1675 г.[27] Як і сінкевіцкая, яна ўяўляе сабой трохзрубную пабудову, аднак план мае асаблівасці. Сярэдні зруб развіваецца ў шырыню, алтар квадратны, а бабінец прамавугольны, арыентаваны па падоўжнай восі. Такая канфігурацыя плана вызначана самой канструкцыяй помніка, у якім кожны зруб увенчваецца пірамідальным чатырохгранным верхам. Над цэнтральным памяшканнем верх асноўваецца на дзвюх тарцовых сценах, непасрэдна працягваючы іх, і на бэльках, што злучаюць падоўжныя сцены бабінца і нефа (таму апошні і атрымаў развіццё ў шырыню). Такая канструкцыя аналагічная канструкцыі верху сінкевіцкай царквы. Уяўленне залому ствараецца толькі звонку. Вярхі над астатнімі зрубамі маюць выгляд простых шатровых дахаў.

Архітэктура Юр'еўскай царквы надзвычай строгая і лаканічная, манументальнасць мастацкага вобраза дасягнута вельмі сціплымі сродкамі. Звяртае ўвагу складаны жывапісны сілуэт, малюнак якога ўзбагачаецца асобнымі пакрыццямі над кожным зрубам. Рытміку фасада ўтвараюць высока размешчаныя вокны з трохгранным завяршэннем і шырокія лапаткі паміж вокнамі нефа і бабінца. Больш высокі ярусны верх над нефам вылучае цэнтральную частку будынка і ўносіць у кампазіцыю элемент цэнтрычнасці. Шатры над бакавымі зрубамі не непасрэдна злучаюцца з цэнтральным верхам, а крыху ссунуты да перыферыі, і ў месцах іх стыкоўкі зроблены невялікія двухсхільныя стрэшкі (так званыя «кашы»). Трэба сказаць, што, нягледзячы на ярусную кампазіцыю помніка, яго вертыкальны рух яшчэ не атрымаў развіцця, як у больш позніх барочных пабудовах. Кампазіцыя захоўвае ў цэлым гарызантальны характар.

Складаным уяўляецца пытанне аб першапачатковым выглядзе інтэр'ера Юр'еўскай царквы. У наш час усе тры вярхі зашыты плоскай бэлечнай столлю. Прыцягваючы аналогіі з дойлідствам іншых народаў, напрыклад царквой у в. Жубровічы Жытомірскай вобласці УССР, можна меркаваць, што першапачаткова вярхі былі адкрытыя, г. зн. кожнае па-

[27] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 674, л. 2.

мяшканне завяршалася пірамідальным скляпеннем.

Такім чынам, для культавага дойлідства поўдня Беларусі (Беларускага Палесся) адзначанага перыяду характэрны дзве асноўныя планава-кампазіцыйныя схемы: асіметрычная готыка-рэнесансная з яруснай вежай-званіцай на галоўным фасадзе і сіметрычная ярусная без званіцы, з вылучэннем цэнтра верхам. Пры некаторых адрозненнях абодва гэтыя тыпы маюць агульныя прыкметы: кампазіцыя будуецца па падоўжнай восі.

У царкве Параскевы ў в. Чарнаўчыцы (Брэсцкі р-н, пач. XVIII ст.) развіваецца своеасаблівы прыём кампазіцыі, у якой сумяшчаюцца рысы падоўжна-восевых і крыжовых храмаў. У плане царква трохзрубная, складаецца з прамавугольных бабінца і нефа і гранёнага, развітага на ўсход алтара. Да падоўжных бакоў алтарнага зруба прылягаюць невялікія прамавугольныя ў плане памяшканні рызніцы і дыяканніка, што зрокава працягваюць неф у напрамку галоўнай восі. Важная асаблівасць збудавання ў тым, што цэнтральнае памяшканне крыху выцягнута ў папярочным напрамку, дзякуючы чаму ствараецца невялікі трансепт і намячаецца другая вось сіметрыі — папярочная. Таму кампазіцыя верхняй часткі збудавання крыжовая; тарцы нефа завяршаюцца шчытамі, цэнтр сяродкрыжжа ўвенчвае ярусная вежка складанай формы. Як паказвае «Генеральная візіта Брэсцкага дэканату» канца XVIII ст., царква ў гэты час завяршалася звычайным крыжам [28].

Арыгінальныя прыёмы развіваліся ў культавым драўляным дойлідстве паўночнага ўсходу Беларусі. На жаль, помнікаў адзначанага часу там не захавалася. Аднак да нас дайшлі некаторыя архіўныя крыніцы, апісанні, малюнкі і чарцяжы, выкананыя рускімі даследчыкамі ў XVIII — пачатку XX ст. Значную цікавасць уяўляе «Чарцёж» Заходняй Дзвіны 1701 г. [29] Схематычныя малюнкі невялікага памеру, выкананыя з натуры, безумоўна, даюць самае агульнае ўяўленне аб кампазіцыі збудаванняў. Найбольш просты тып культавых пабудоў — клецевыя цэрквы — прамавугольныя ў плане, зрубныя, часам на падклецях, накрытыя двухсхільнымі дахамі і ўвянчаныя цыбулістымі галоўкамі на гранёных барабанах. Такія храмы паказаны ў Бешанковічах, Віцебску. Другія тыпы кампазіцыі прадстаўлены цэрквамі з вярхамі: двухзрубнымі з двума шатрамі (в. Пяцішчы) і трохзрубнымі з цэнтральным шатром і вальмавымі або двухсхільнымі дахамі над бабінцам і алтаром (Віцебск, Полцева).

Вяршыняй развіцця драўлянай культавай архітэктуры віцебскай школы дойлідства канца XVII ст. з'яўлялася Троіцкая царква Маркава манастыра ў Віцебску, збудаваная ў 1690 г. [30] Будынак крыжова-цэнтрычнай кампазіцыі ў плане ўяўляў роўнаканцовы крыж, які ўтваралі квадратны бабінец, шасціграннны алтар і два бакавыя прыдзелы. Царква мела ва ўсходняй частцы таксама два невялікія бакавыя алтарныя прырубы, што збліжала яе з мураванымі крыжова-купальнымі храмамі. Кожны з чатырох зрубаў і квадратнае цэнтральнае памяшканне ўвенчваліся вярхамі з даволі высокімі шатровымі дахамі. У выніку ўтварылася пяціверхавая крыжова-цэнтрычная кампазіцыя з вылучэннем цэнтральнай часткі больш высокім верхам. Цікавы мастацкі элемент збудаван-

[28] ЦДГА ЛітССР, ф. 634, воп. 1, спр. 50, л. 68.

[29] Чертеж и описание, учиненные стольником Цызаревым, начав от Витебска, вверх до вершин Двины реки, с показанием сел, деревень и лесов. 1701 г.// ЦДАСА, ф. 192, воп. 1, спр. 1.

[30] Чарняўская Т. І. Архітэктура Віцебска. Мн., 1980. С. 25—26.

ня — адкрытая галерэя-кружганак, што агібала храм па ўсяму перыметру і асноўвалася на разьбяных слупках, а ў ніжняй частцы агароджвалася ажурнай балюстрадай. Уваход на галерэю з боку галоўнага фасада вырашаўся ў выглядзе альтанкі з шатровым завяршэннем. Акрамя функцыянальнай галерэя адыгрывала і вялікую мастацкую ролю, бо кантраставала з буйнымі чляненнямі аб'ёмаў царквы, мела меншы маштаб, з'яўляючыся фактычна нюансным элементам архітэктуры збудавання.

Новыя гістарычныя і грамадскія ўмовы другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. выклікалі адпаведныя змены ў горадабудаўніцтве і архітэктуры таго часу. Агульны палітычны і эканамічны крызіс Рэчы Паспалітай выявіўся ў заняпадзе буйных гарадоў, скарачэнні ў іх капітальнага будаўніцтва. Аднак гэта ў значнай меры кампенсавалася пераважным ростам невялікіх паселішчаў — мястэчак. Архітэктурна-планіровачная структура мястэчак вызначалася сістэмай вуліц — дарог, на перакрыжаванні якіх узнікала гандлёвая плошча — кампазіцыйнае ядро пасяленняў. Замкавы, сядзібны або манастырскі комплекс звычайна не ўдзельнічаў у фарміраванні цэнтра, а размяшчаўся на перыферыі сялібнай тэрыторыі і звязваўся з гандлёвай плошчай адной з галоўных вуліц. Буйныя гарады набылі даволі складаную структуру, якая ўключала некалькі аўтаномных частак (замкаў), умацаваных абарончымі сценамі і вежамі, і неўмацаваных пасадаў і прадмесцяў.

У манументальнай мураванай архітэктуры 1650—1730 гады — перыяд сталага беларускага барока. У палацавым будаўніцтве з'яўляюцца адкрытыя парадныя ансамблі з дварамі-курданёрамі, імпазантныя фасады аздабляюцца пілястрамі вялікага ордэра, у інтэр'ерах шырока ўжываецца дэкаратыўная ляпніна, кераміка, паліхромная апрацоўка высакароднымі матэрыяламі (мармур). Найбольш выразна гэтыя тэндэнцыі выявіліся пры перабудове Старога замка ў Гродна і палаца ў Ружанах.

Паказальна, што прадстаўнікі архітэктуры барока займаліся не толькі практычным эксперыментам, але і распрацоўвалі тэорыю архітэктурнай кампазіцыі. У XVII ст., калі гэты стыль дасягнуў на Беларусі сваёй сталай стадыі, з'явіліся спецыяльныя трактаты, аўтары якіх імкнуліся абагульніць будаўнічы вопыт мінулага і распрацаваць тэарэтычна-эстэтычныя канцэпцыі новага стылю.

У культавай архітэктуры сталае барока выявілася перш за ўсё ў выпрацоўцы аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі двухвежавай базілікі, а таксама асобных яе дэталей — веж, франтонаў, трансептаў і г. д., у далейшым паглыбленні дэкаратыўнай пластыкі фасадаў і інтэр'ераў. Ад касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках, дзе яшчэ адчуваецца масіўнасць аб'ёмаў і форм, стрыманасць у дэкоры фасада, архітэктурная творчасць эвалюцыяніравала да такіх выдатных помнікаў, як касцёл у Глыбокім, Мікалаеўская царква ў Магілёве, касцёл бернардзінак у Мінску, у якіх поўнасцю выкрышталізаваліся галоўныя рысы барочнай архітэктуры: дынаміка кампазіцыі, кантрастнае спалучэнне асобных частак, вертыкальна-ярусная пабудова галоўнага фасада і інш.

Новы напрамак развіцця горадабудаўніцтва і мураванай манументальнай архітэктуры ў значнай ступені закрануў і народнае драўлянае дойлідства. Правядзенне ў папярэдні перыяд «валочнай памеры» садзейнічала рэгулярызацыі плана вёсак. У XVII ст. двух- і трохкамерная структура народнага жылля набыла выразныя рысы. Для сядзібнай архітэктуры характэрна паступовае ўскладненне плана жылога дома,

дыферэнцыяцыя памяшканняў па функцыянальнаму прызначэнню, развіццё анфіладнага прынцыпу планіроўкі. У размяшчэнні жылых і гаспадарчых будынкаў у маёнтках укараніўся прынцып занавання.

У гарадах народнае жыллё было блізкім да сялянскага, аднак ужо ў другой палове XVII ст. назіраецца ўскладненне планіроўкі і замена трохкамернага жылля складаным домам з чатырма пакоямі і сенцамі ў цэнтры. Дамы заможнай шляхты і магнатаў былі больш складаныя па структуры, мелі падклецi, ганкі, галерэі, высокія дахі, вежкі і іншыя элементы. Будынкі ўзводзіліся ў некалькі паверхаў, з развітай жывапіснай кампазіцыяй, якая ствяралася ў выніку групоўкі розных па памерах і планава-прасторавай структуры аб'ёмаў.

У грамадскім драўляным дойлідстве адбывалася далейшае развіццё прынцыпаў ансамблевасці, выкарыстання ярусных кампазіцый. Адзін з найбольш характэрных відаў ансамбляў гэтага часу — гандлёвая плошча з крамамі і ратушай.

У драўляным замкавым будаўніцтве пастунова адміраюць чыста абарончыя функцыі замкаў, якія пераражаюцца ў замкава-палацавыя комплексы. У гэтым сэнсе намецілася тэндэнцыя да збліжэння замкаў з палацавымі і буйнымі сядзібнымі ансамблямі. У драўляных палацах XVII—XVIII стст. увасобіліся галоўныя тэндэнцыі стылю барока.

У культавым драўляным дойлідстве вызначыліся дзве важнейшыя зоны з адметнымі асаблівасцямі архітэктуры: Палессе і паўночны ўсход. На Палессі склаліся ў асноўным дзве группы храмаў: падоўжна-восевай кампазіцыі, асіметрычныя, з вежай на галоўным фасадзе, блізкія да аналагічных готыка-рэнесансных мураваных пабудоў XVI — першай паловы XVII ст., і храмы яруснай кампазіцыі з адным, двума або трыма шатровымі вярхамі, з вылучэннем цэнтральнай часткі. Для культавага дойлідства паўночнага ўсходу Беларусі характэрны высокія зрубы з падклецямі, завершаныя шатрамі ці двухсхільнымі дахамі, галерэі-кружганкі. У XVII ст. тут з'яўляюцца цікавыя збудаванні крыжова-цэнтрычнай кампазіцыі з пяццю вярхамі.

Як і мураванае, драўлянае дойлідства творча перапрацоўвала фармальныя сродкі стылю барока, не губляючы пры гэтым глыбокіх народных традыцый.

ЖЫВАПІС

Манументальны жывапіс другой паловы XVII ст. успрыняў найбольш прагрэсіўныя традыцыі беларускага мастацтва канца XVI — пачатку XVII ст. Найбольш яркі помнік новага перыяду — роспіс драўлянай Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску (1691).

З архіўных крыніц, якія захаваліся фрагментарна да нашага часу, вядома, што «сцены царквы былі поўнасцю распісаны, ад самых верхніх купальных кропак — і ў храме, і ў алтары — да самай падлогі не застаецца літаральна ніводнага вяршка без свяшчэнных выяў»[31]. Фарбы наносіліся на палатно, наклеенае на сцены храма. Кожная кампазіцыя акаймоўвалася чатырохвугольнай маляванай рамай з раслiннымі матывамі. Пад сюжэтам быў надпіс на старажытнаславянскай мове. Памеры кампазіцый — ад двух да трох і больш метраў. На сценах храма, ветразях і падкупальных прасценках налічвалася 158 кампазіцый і 10 выяў святых на сценах абодвух кліраcаў[32].

Кампазіцыі ў асноўным шматфігурныя з разгорнутым драматычным сюжэтам. Фігуры пададзены ў руху,

---

[31] Витебский Марков Свято-Троицкий мужской монастырь. Витебск, 1887. С. 64—95.
[32] Там жа.

тыпаж мясцовы. У сцэны ўводзяцца рэчы сялянскага побыту, прылады працы. У стылі роспісаў відавочны ўплыў барока, які асабліва адчуваецца ў жывапісе драпіровак, складак адзення, наяўнасці архітэктурных куліс [33].

У 90-я гады XIX ст. гэты роспіс бачыў і высока ацаніў вялікі рускі мастак І. Я. Рэпін. Ён выказаў думку, што жывапіс створаны вельмі таленавітымі народнымі майстрамі [34]. З літаратурных і архіўных крыніц нам вядомы іх імёны — Павел Ігнатовіч і прыгонны Іван [35].

Цікавы помнік манументальнага жывапісу другой паловы XVII — пачатку XVIII ст.— роспіс Мікалаеўскай царквы ў Магілёве (1669—1672). Ён разнародны і па стылю, і па часу стварэння. Самыя раннія кампазіцыі — «Новазапаветная тройца» на скляпеннях купала і выявы евангелістаў на ветразях — зроблены ў другой палове XVII ст. Сюжэты на біблейскія і евангельскія тэмы на прасценках светлавога барабана па стылістычных прыкметах трэба аднесці да першай паловы XVIII ст. Жывапіс выкананы ў тэхніцы альсека (па сухой тынкоўцы) [36]. Алейны запіс на алтары і астатніх частках сцэн зроблены ў XIX ст.

78. П. Ігнатовіч. Прытча пра добрага пастыра. Роспіс Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску. 1690

[33] Витебский Марков Свято-Троицкий мужской монастырь. С. 64—95.

[34] История искусства народов СССР. В 9 т. М., 1976. Т. 4. С. 431.

[35] Архіў ІМЭФ АН БССР. Фонд Кацара М. С., воп. 2, адз. зах. 8, л. 28—48.

[36] Роспіс на скляпеннях, прасценках светлавога барабана расчышчаны супрацоўнікамі Спецыяльных навукова-рэстаўрацыйных вытворчых майстэрань Міністэрства культуры БССР (СНРВМ) пад кіраўніцтвам рэстаўратара В. Лукашэвіча ў 1972—1978 гг. Хімічны аналіз зроблены Цэйтлінай М. М.

Размяшчэнне «Новазапаветнай тройцы» на скляпеннях купала парушае традыцыйную схему. Па візантыйска-рускіх канонах тут заўсёды маляваўся «Спас Уседзяржыцель». З прычыны таго што тэма тройцы становіцца акцэнтуючай у іканапісе, яе размяшчэнне ў цэнтральнай частцы храма заканамерна. Трэба зазначыць, што ў XVII ст. сістэма манументальных роспісаў на Беларусі траціць дагматычную нерухомасць, часткова вызваляецца ад кананічных прыёмаў і набывае мабільнасць. Гэта ў пэўнай ступені было абумоўлена пранікненнем у традыцыйнае мастацтва эстэтычных прынцыпаў барока, якія патрабавалі ад жывапісу напружанага дынамічнага апавядання.

«Новазапаветная тройца» — адзін з самых распаўсюджаных сюжэтаў у беларускім іканапісе XVII—XVIII стст.

На сіне-блакітным фоне на воблаках намаляваны фігуры бога-бацькі са сферай у руках і бога-сына з вялікім драўляным крыжам. Зверху ў прамянях лунае голуб. Адзенне персанажаў традыцыйнае: гімацыі і хітоны чырвона-карычневага, жоўтага і сіняга колеру, складкі свабодныя, не заўсёды рытмічныя, але добра выяўляюць буйныя фігуры.

Твары мадэліраваны пастэльнымі танамі з найтанчэйшымі нюансамі колеру. Кампактная кампазіцыя, вострахарактарны тыпаж, каларыт з перавагай бэзава-малінавых, залаціста-жоўтых, смарагдава-зялёных таноў, святлопаветранае асяроддзе — усё гэта робіць «Тройцу» сапраўдным творам мастацтва.

Фігуры чатырох евангелістаў на ветразях (расчышчаны фрагментарна) паясныя. Яны буйныя і масіўныя, тыпаж простанародны.

Шматфігурныя кампазіцыі ў прасценках светлавога барабана размешчаны ў два ярусы. Інтэр'ер і архітэктурныя кулісы на іх слаба выяўлены і хутчэй абазначаюць, чым адлюстроўваюць месца дзеяння. Уся ўвага сканцэнтравана на саміх па-

79. П. Ігнатовіч. Заспакойванне бурлівага мора. Роспіс Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску. 1690

дзеях. Кожная кампазіцыя акаймавана ілюзорна-жывапіснай архітэктурна-дэкаратыўнай рамкай з завяршэннем у выглядзе калон з капітэлямі, што надае ім камерны характар і набліжае да станковага жывапісу.

Тыпаж характэрны і разнастайны. Твары і формы мадэліруюцца колеравымі плямамі. Вопісы мяккія, карычнева-чырвоныя, складкі адзення абагульнена графічныя. У каларыце пераважаюць цёплыя таны: ружова-чырвоны, карычневы, бэзавы, вохра з адценнямі, а таксама зялёныя і сіне-блакітныя колеры.

У двух ярусах размешчаны 16 кампазіцый і тры выявы святых: Мікалая, Іаана Златавуста і Рыгора Багаслова. У верхнім ярусе знаходзяцца кампазіцыі святочнага цыкла.

Роспісы на прасценках светлавога барабана размяшчаюцца адвольна, таму іх цяжка прачытаць паслядоўна: тут і сцэны з хрысталагічнага і багародзічнага цыклаў, і ілюстрацыі да Старога запавету.

«Палажэнне цела гасподняга ў труну» (205×175 см) — адзін з сюжэтаў хрысталагічнага (страснога) цыкла, улюбёная тэма і ў старабеларускім і ў старажытнарускім мастацтве. У кампазіцыі дзея адбываецца на фоне пейзажу каля пячоры. Марыя, апранутая ў блакітны мафорый, паказана справа, за ёй, падпарадкоўваючыся адзінаму рытму,— астатнія фігуры. У цэнтры кампазіцыі на фоне крыжа, пастаўленага паміж гарамі,— труна з целам Хрыста. Фігура Марыі на дзіва пластычная, астатнія пададзены абагульнена, нават дэфармаваны. Пераважаюць ружовыя, малінавыя, карычневыя і бірузовыя таны.

Уяўляе цікавасць і кампазіцыя «Іаан Хрысціцель хрысціць іудзеяў» (177×197 см). Па размеркаванню жывапісных плям яна нагадвае кананічную кампазіцыю «Богаяўленне». У цэнтры намалявана фігура крыху згорбленага юнака, які ўваходзіць у раку. Рукі складзены на грудзях. Замест набедранай павязкі на ім традыцыйнае адзенне: хітон і гімацій. Яго благаслаўляе сівы Хрысціцель, які басанож стаіць на беразе ракі. Справа, на пярэднім плане, група людзей у блакітным і ружовым адзенні занята гутаркай. На другім беразе, злева, таксама двое мужчын у светла-ружовым адзенні. У гэтай кампазіцыі добра перададзены пейзаж і паветранае асяроддзе. Малюнак пластычны і мяккі.

«Адсячэнне галавы Іаана Хрысціцеля» (200×160 см) — адна з драматычных сцэн цыкла. На першым плане — тры фігуры ў рост: два стражнікі — адзін з мячом, другі з кап'ём — і Ірадыяда, якая трымае ў руках блюда з галавою Хрысціцеля. Унізе — плаха ў выглядзе вохрыста-аліўкавага палена, побач кінуты плашч. Абезгалоўленае цела Іаана ляжыць ля ног стражніка. Дзея сюжэта адбываецца на фоне вельмі скупых архітэктурных куліс-калон, увянчаных капітэлямі з валютамі. Жэсты персанажаў, як і ў астатніх роспісах, свабодныя і натуральныя. У Ірадыяды выпешчаны твар з поўнымі шчокамі, высокая прычоска. Адзенне на персанажах свецкае, у адпаведнасці з модай пачатку XVIII ст. Мяккія складкі падкрэсліваюць лініі фігур. Асабліва дакладна выпісана сукенка Ірадыяды: раскошная спадніца вішнёвага колеру, белая верхняя сукенка свабодная, з глыбокім выразам на грудзях, шырокімі рукавамі і шлейфам; вузкі гарсэт завяршае ўбранне.

Кампазіцыя «Прынясенне Ісаака ў ахвяру» (200×160 см) адносіцца да хрысталагічнага цыкла, як старазапаветны аналаг ахвяры Хрыста. У цэнтры сцэны намаляваны ахвярнік у выглядзе невялікага нізкага авальнага цыліндра, на які пакладзены дровы. На ім ляжыць Ісаак у набедранай павязцы з завязанымі вачамі і падагнутымі нагамі. Ля яго галавы стаіць Аўраам, усхваляваны сівы старац. Гора яго маўклівае, по-

зірк звернуты да неба, дзе намаляваны анёл.

«Нараджэнне маці боскай» — адна з найбольш арыгінальных і дасканалых кампазіцый (296×133 см) у сістэме роспісаў.

Падзеі разгортваюцца ў прасторным памяшканні з цяжкімі архітэктурнымі формамі. На першы план вынесена сцэна купання немаўляці: Ганна і служка, пададзеныя ў складаных ракурсах, амаль што са спіны, апускаюць у купель на белым пакрывале маленькую Марыю. Абедзве жанчыны апрануты ў белае. Іх адзенне і пялёнка немаўляці мадэліруюцца мяккімі шэра-блакітнымі вопісамі складак з карычняватымі і блакітнымі рэфлексамі.

У глыбіні пакоя паказана фігурка Іакіма, які рыхтуе калыску для дачкі.

Жывапісны строй гэтай фрэскі адрозніваецца лаканізмам і цэласнасцю. У кампазіцыі добра перададзены прасторавая глыбіня, перспектыва, маштабнае скарачэнне памераў. Колер перацякае, вібрыруе, змяшчаецца, мазок пастозны. Задні план растае ў паветры. Адчуванне валёру падкрэслена мяккім ценем. Фігуры аб'ёмныя, але святлацень вельмі лёгкі, формаўтвараючую ролю адыгрываюць колеравыя пераходы складак. Яны размытыя, пазбаўлены рытму, часта падкрэслены рэфлексамі.

Не менш цікавай з'яўляецца кампазіцыя «Успенне», размешчаная на паўночна-ўсходняй сцяне (285×150 см). Тэма «Успення» была шырока распаўсюджана ўжо з XV ст., а ў XVII—XVIII набыла асаблівую папулярнасць.

У цэнтры кампазіцыі — нябожчыца Марыя, твар якой мастак малюе з вялікай любоўю. Апосталы і свяцілелі паабапал ложка Марыі ўтвараюць дзве групы. На іх добрых і бясхітрасных тварах ціхая журба. У кампазіцыі адсутнічае рух, усё быццам замерла на імгненне. Аднак тым выразней прачытваецца псіхалагічны падтэкст: душэўны стан дзеючых асоб, аб'яднаных адным перажываннем.

У адрозненне ад кампазіцыі «Нараджэнне маці боскай» тут складкі адзення больш цяжкія і цёмныя, згусціліся фарбы, пераважаюць цёмна-карычневыя, цёмна-жоўтыя таны з дамешкай блакітнага і зялёнага. Вопіс контураў і аб'ёмаў — цёмнакарычневы, архітэктурныя кулісы — скупыя, плоскасці цёмна-жоўтыя, абведзеныя карычнева-чырвонымі лініямі контураў. Агульная каларыстычная гама вытрымана ў цёмных пастэльных танах.

Астатнія кампазіцыі — «Праабражэнне гасподне», «Сашэсце святога духа», «Ушэсце гасподне», «Благавешчанне» і іншыя — у сучасны момант яшчэ не расчышчаны ад пабелу, таму цяжка меркаваць аб іх колеравым і пластычным вырашэнні. Адзначым толькі, што ўсе яны акаймаваны ілюзорнай дэкаратыўнай рамкай архітэктурнага характару з паўкруглым завяршэннем. Рамкі напісаны цёмным жоўта-бэзавым колерам з графічнай раздзелкай дэкору. Кожная сцэна ўнізе мае тлумачальны надпіс на стараславянскай мове.

У цэлым колеравая гама кампазіцый на прасценках светлавога барабана стрыманая, светлая і цёплая. Роспісы адрозніваюцца яснасцю мовы, пластычнасцю і мастацкай завершанасцю. Фігуры аб'ёмныя, свабодна размешчаныя ў прасторы. Тыпаж разнастайны, хоць і мадэліруецца досыць умоўна. Нягледзячы на рэалістычныя рысы, якія прасочваюцца ў роспісах, вобразы Хрыста, маці боскай і святых ідэалізаваны і набліжаюцца да традыцыйнага канона.

Жывапіс Мікалаеўскай царквы (2-я палова XVII — 1-я палова XVIII ст.) арыгінальны і самабытны. Яго вызначае экспрэсіўны малюнак, свежы, простанародны тыпаж, колеравая мадэліроўка твараў і форм.

мануметальнасць архітэктурных куліс.

Мікалаеўскі роспіс — яркі прыклад самабытнага мастацтва магілёўскай жывапіснай школы XVII—XVIII стст., якая ў гэты перыяд знаходзілася на высокім прафесійным узроўні, аб чым сведчыць і шэраг іншых помнікаў манументальнага жывапісу Магілёўшчыны. Да іх адносіцца роспіс Васкрасенскай царквы ў Магілёве. Храм быў пабудаваны ў 1668 г. як езуіцкі касцёл, у 1839 г. перароблены ў царкву, інтэр'ер і роспіс XVII — пачатку XVIII ст.[37] захаваліся, але былі знішчаны ў час Вялікай Айчыннай вайны.

Роспіс прысвечаны місіянерскай дзейнасці аднаго з заснавальнікаў ордэна езуітаў Францыска Ксаверыя. Кампазіцыі, акаймаваныя чатырохвугольнымі дэкаратыўна-жывапіснымі рамкамі, размешчаны па перыметру сцэн на верхніх плоскасцях над арачнымі нефавымі праёмамі.

На ветразях цэнтральнага купала захаваліся паясныя выявы чатырох евангелістаў з сімваламі ў фігурных маляўнічых рамках. У авальных рамках па сценах размешчаны выявы адзіночных святых у рост. Інтэр'ер быў багата дэкарыраваны і арнаментальнымі кампазіцыямі, якія размяшчаліся на арачных плоскасцях, ветразях, скляпеннях і слупах.

Разглядаючы некаторыя сюжэтныя або арнаментальныя кампазіцыі, можна адзначыць арыгінальнасць і самабытнасць стылю. Як ужо адзначалася, рэлігійнае мастацтва гэтага часу амаль цалкам вызвалілася ад дагматычнай умоўнасці і набыло рэалістычныя свецкія рысы. Выявы святых насілі характар партрэтнага адлюстравання, а дзеянне адбывалася ў рэальным асяроддзі, што было добра зразумелым гледачу. У станковым жывапісе, менавіта ў іканапісе, працэс пранікнення рэалістычных тэндэнцый праходзіў некалькі слабей: абраз захоўваў у сваёй аснове яшчэ традыцыі сярэдневякоўя, якія трымаліся амаль да сярэдзіны XVIII ст.

Усе адзначаныя рысы былі характэрны і для роспісаў Васкрасенскай царквы. Кампазіцыі будуюцца паводле класічнай трохмернай прасторы з выраштэннем аб'ёмаў і паветранага асяроддзя. Дзеянне, за выключэннем некаторых кампазіцый, адбываецца на фоне даволі скупога пейзажу («Хрышчэнне неафітаў», «Пажар у неафітаў» і інш.). Асноўная ўвага звяртаецца на само дзеянне, якое выносіцца на пярэдні план. У кампазіцыях няма слупоў, глыб або пастаментаў, на якіх былі б напісаны тэксты пра дзеянні і цуды Ксаверыя, як гэта зроблена ў падобным фрэскавым цыкле фарнага касцёла ў Гродна, створаным крыху пазней, у сярэдзіне XVIII ст., пад уплывам італьянскага мастацтва.

Роспісы на тэму місіянерскай дзейнасці заснавальнікаў езуіцкага ордэна сустракаюцца на Беларусі вельмі рэдка. Можна меркаваць, што магілёўскія фрэскі — першы цыкл у беларускім жывапісе, прысвечаны гэтай тэме.

Арнаментальныя кампазіцыі, якіх было вельмі многа ў інтэр'еры храма, намаляваны ў розныя часы: у XVII, XVIII і XIX стст. Да XVII — пачатку XVIII ст. адносяцца найбольш цікавыя з іх. Густа пераплеценыя стылізаваныя лісты аканту, у якія ўплятаюцца званочкі, кветкі крыну і незабудкі,— матыў, вельмі характэрны для арнаментальных фонаў абразоў XVII—XVIII стст. магілёўскай жывапіснай школы.

Асобнае месца ў манументальным жывапісе Беларусі XVII—XVIII стст. займаюць роспісы уніяцкага Жыровіцкага манастыра, дзе, як сведчаць архіўныя матэрыялы,

[37] Архіў ІМЭФ АН БССР. Фонд Кацара М. С., воп. 2, адз. зах. 7, л. 29—46; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. С. 86—87.

існавала жывапісная майстэрня (магчыма, нават і школа) [38].

Галоўны сабор Жыровіцкага манастыра — Успенскі — быў распісаны ў першай палове XVII ст., адразу пасля яго ўзвядзення (1613) [39]. Пасля перабудовы храма ў праваслаўны (XIX ст.) інтэр'ер яго быў амаль цалкам зменены (сцены храма неаднаразова перапісваліся) [40]. Ад першапачатковага роспісу захавалася толькі кампазіцыя «Новазапаветная тройца», вытрыманая ў традыцыях уніяцкага мастацтва. Кампазіцыя размешчана па кругу: бог Саваоф-бацька, сын Хрыстос і сем анёлаў з сімваламі і атрыбутамі сваёй веры. Фігуры намаляваны ў розных ракурсах. На ўсходнім баку ў цэнтры, бліжэй да алтара,— фігура Саваофа. Сівы старац сядзіць з паднятымі ўгару рукамі. Ён апрануты ў традыцыйны хітон, гімацій, намаляваны буйнымі графічнымі складкамі. Над яго галавой трохвугольны німб — сімвал адзінства тройцы. Злева ад Саваофа — Хрыстос. Адзенне яго таксама традыцыйнае: хітон і накінуты гімацій. Над галавой Хрыста німб з тонкіх белых штуршкоў-праменьчыкаў. Паабапал Хрыста і Саваофа невялічкія ўкленчаныя фігуркі анёлаў. У цэнтры кампазіцыі на блакітным небе — святы дух у выглядзе голуба з дванаццацю прамянямі. Такі варыянт «Тройцы» — вельмі рэдкая з'ява і сустракаецца толькі ва уніяцкіх храмах. Мадэліроўка роспісу святлоценявая, вырашаная ў вохрыста-ўмбрыстай гаме.

У «Летапісе і гісторыі Жыровіцкай святыні», якая вялася ў манастыры з другой паловы XVI ст., М. С. Кацарам знойдзены цікавыя звесткі аб тым, што ў XVI—XVII стст. было распісана жылое манастырскае памяшканне, дзе побач са святымі былі намаляваны простыя беларускія сяляне ў лапцях і запарожскія казакі, якія вялі барацьбу супраць акаталічвання. Але найбольш цікавымі з'яўляюцца звесткі аб існаванні пры Жыровіцкім манастыры ў XVIII ст. школы выяўленчага мастацтва, у якой навучалі разьбе па дрэву, іконапісанню, размалёўцы храмаў і г. д. Кіраўніком школы быў Міхаіл Клімовіч. Вядомы і некаторыя з яго вучняў: Іван, Міхаіл, Баян, Георгій [41]. У 1982 г. стала вядома яшчэ адно імя жыровіцкага майстра, Нікадзіма Прачыцкага, які ў 1750 г. [42] напісаў абраз «Цуд Юр'я».

З архіўных і літаратурных крыніц вядома таксама, што жыровіцкі храм Узнясення ў 1772 г. быў цалкам распісаны мастаком Шашалевічам з Жыровіц [43]. Сцены царквы пакрываў ілюзорна-перспектыўны жывапіс, які меў пераважна архітэктурна-дэкаратыўны характар, але былі і роспісы на тэмы пакут Хрыста. Асабліва ўдала была перададзена мастаком ілюзорная прастора маляванага алтара з выявай «Распяцця». Рух формы ўверх падкрэслены рытмічным паўторам слупоў, абрысам арак. Балюстрада ўвенчвае архітэктурную перспектыву і нібы адкрывае неба. Ствараецца адчуванне прасторавай свабоды. Скляпенні пакрыты дэкарыраванымі плафонамі з сюжэтным дзеяннем, якія заключаны ў дэкаратыўна-жывапісныя рамы, што набліжае іх да абразоў.

---

[38] Архіў ІМЭФ АН БССР. Фонд Кацара М. С., воп. 2, адз. зах. 8, л. 63, 64, 64а, фота 65, 78; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. С. 116—121.

[39] Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии... С. 190—191.

[40] Імя мастака ёсць на роспісах. Выяўлена пры абследаванні храмаў Жыровіцкага манастыра супрацоўнікамі ІМЭФ у 1974, 1982, 1983 гг.

[41] Архіў ІМЭФ АН БССР. Фонд М. С. Кацара, воп. 2, адз. зах. 8, л. 64, 64а.

[42] Там жа, ф. 2, воп. 1, 6, 4, адз. зах. 15.

[43] Там жа, воп. 2, л. 64а; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. С. 117—121.

Да канца XVII — першай паловы XVIII ст. адносіцца і роспіс мураванага касцёла св. Пятра і Паўла ў в. Ражанка (Шчучынскі р-н Гродзенскай вобл.), дзе захаваліся 11 кампазіцый. Размешчаны яны ў падпружжы алтарнай часткі, у люнетах над арачнымі праёмамі па перыметру сцен.

У паўкружжы алтарнай сцяны захаваліся дзве кампазіцыі з фігурамі апосталаў Пятра і Паўла. Кожная даецца ў неглыбокай нішы на фоне пейзажу. Добра захавалася кампазіцыя з апосталам Паўлам. Ён апрануты ў традыцыйны шэра-зялёны з белымі рэфлексамі хітон і жоўта-карычневы гімацій, які каля шыі зашпілены фібулай. У правай руцэ ён трымае вялікі меч, на які абапіраецца, у левай — разгорнутую кнігу. Яго валявы твар павернуты да цэнтра храма. Позірк накіраваны ўдалячынь. Уверсе, над галавой Паўла — сем галовак лунаючых анёлаў. Пазём перададзены ў выглядзе жоўта-карычневага ўзгорыстага ўзбярэжжа, па якім дзе-нідзе раскіданы невялікія кветкі і дрэвы. Пейзаж амаль не мае прасторавай глыбіні. Шэра-зялёнае мора — умоўнае і стылізаванае: вішнёвыя рытмічныя стужкі хваляў, па якіх плыве двухмачтавы карабель пад белымі ветразямі, намаляваны амаль рэалістычна.

На паўднёвай сцяне размешчаны шматфігурныя кампазіцыі, прысвечаныя жыццю і дзейнасці апостала Паўла. Найбольш цікавая з іх шматфігурная кампазіцыя «Прамова Паўла ў Афінах», дзе Павел паказаны палымяным аратарам. Злева і справа ад яго на фоне карычневай гарадской сцяны стаяць людзі, апранутыя ў доўгае адзенне. Іх фігуры стромкія, выцягнутыя, галовы і позіркі накіраваны ўверх, яны маўкліва слухаюць прамоўцу. Каларыт роспісу спакойны, мяккі, з перавагай цёплых колераў: жоўтага, карычневага і чырвонага.

На паўночнай сцяне размяшчаюцца пяць сцэн, прысвечаных апосталу Пятру: «Апостал Пётр», «Уручэнне ключоў Пятру», «Пётр адсякае вуха рабу», «Вызваленне Пятра з цямніцы», «Смерць Пятра».

Асаблівай колеравай вытанчанасцю вылучаецца сцэна «Вызваленне Пятра з цямніцы», дзе белае воблака, светлыя крылы анёла і яго ружавата-карычневае адзенне добра спалучаюцца з шэра-блакітнай вопраткай Пятра, сінім небам і шэра-зялёнымі сценамі цямніцы.

Агульная каларыстычная гама фрэсак касцёла цёплая, пераважаюць карычневыя, жоўтыя, чырвоныя тоны, пейзаж і адзенне малююцца з дапамогай шэра-зялёных, сіне-блакітных, шэрых таноў. Колер, безумоўна, адыгрывае галоўную формаўтваральную ролю, але дзе-нідзе сустракаецца прарысоўка лёгкім святлацenем (складкі адзення, пейзаж). Кампазіцыі ўраўнаважаныя, са скупымі дэталямі (архітэктурныя кулісы, пейзаж). Асноўная ўвага ў кампазіцыях аддаецца дзеючым асобам.

* * *

Новы напрамак, які пачаў складвацца ў беларускім іканапісе яшчэ ў папярэднім стагоддзі пад уздзеяннем ідэй Адраджэння і Рэфармацыі, у сярэдзіне XVII ст. набывае сталыя рысы, што абумовіла пад'ём выяўленчага мастацтва [44]. Гэты перыяд у Беларусі, як і ў многіх еўрапейскіх краінах, адзначаны вострай ідэалагічнай і сацыяльнай барацьбой, што было выклікана распаўсюджаннем Контррэфармацыі. Яна знайшла адлюстраванне як у багатай палемічнай літаратуры, так і ў выяўленчым мастацтве, паколькі полем барацьбы было шырокае кола пытанняў грамадскага, палітычнага і сацыяльнага

[44] Гісторыя Беларускай ССР. Т. 1. С. 199—211.

жыцця, светапогляду, асветы, мастацтва[45]. Перамога Контррэфармацыі спрыяла не толькі стабілізацыі палітычнага жыцця, але і станаўленню новага грамадска-культурнага ідэалу, вядомага пад назвай «сарматызм»[46]. На гэтым фоне і адбываецца канчатковае афармленне стылю беларускага іканапісу.

Значную, але супярэчлівую ролю ў яго распрацоўцы адыгрывае уніяцкая царква. Уніяцкае мастацтва аказвала відавочны ўплыў як на свецкае, так і на сакральнае мастацтва іншых канфесій. Хаця для распаўсюджання заходнееўрапейскага, у першую чаргу італьянскага, мастацтва дзверы былі шырока раскрыты, аднак гэты мастацкі імпарт, прасякнуты свецкімі элементамі і вельмі далёкі ад традыцый спірытуалістычнага і ўмоўнага старажытнарускага мастацтва, не мог быць успрыняты без істотнай трансфармацыі і перапрацоўкі.

Лейтматывам мастацка-ідэалагічнай дзейнасці ў Беларусі XVII ст. з'яўляецца вяртанне да раннехрысціянскіх узораў мастацтва, створаных у рамках адзінай царквы, не падзеленай яшчэ на заходнюю і ўсходнюю[47]. Паколькі рэлігійнае мастацтва першых стагоддзяў нашай эры захоўвала многія рысы жывапіснага натуралізму, было прасякнута вялікім пачуццём і тэмпераментам, адрознівалася яснасцю і манументальнасцю кампазіцыйных рашэнняў, то зварот мастакоў XVII ст. да яго ўзораў быў з'явай прагрэсіўнай[48]. Узбагацілася вобразная мова і жывапісная манера беларускіх іканапісцаў, што ўзняло мастацтва гэтага часу на высокі эстэтычны ўзровень.

Выразна адчуваецца імкненне ўзмацніць уздзеянне на пачуццёвую сферу гледача, дасягнуць большай жыццёвай дакладнасці і пераканаўчасці ў псіхалагічнай распрацоўцы вобразаў. Аднак строгае захаванне іканапіснага канона забяспечвае сюжэтам рэлігійнага мастацтва высокую ступень адухоўленасці, манументальную шматслоўнасць кампазіцый, гарманічную ўраўнаважанасць каларыту, пабудаванага на спалучэнні чыстых, адкрытых фарбаў. Нават абразы, напісаныя на сюжэты, запазычаныя з арсенала каталіцкага мастацтва, пазбаўлены перагружанасці дэталямі, знешняй рэлігійнай экстатычнасці, так характэрнай для маньерызму і барока ў еўрапейскім мастацтве.

---

[45] Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 30—36.

[46] Тананаева Л. И. Сарматский портрет. С. 280.

[47] Непасрэдным штуршком да гэтага была жорсткая іканаборчая палеміка, распачатая ў сярэдзіне XVI ст. прадстаўнікамі розных пратэстанцкіх плыней, якія набылі пашырэнне на тэрыторыі Беларусі. У адказ на яе ў 1580 г. архідыякан Супрасльскага манастыра Еўстафій напісаў твор «Спісанне супраць лютэраў» (Русская историческая библиотека. Т. 19: Памятники полемической литературы в Западной Руси. Кн. 3. СПб., 1903. С. 47—182), першы раздзел якога «Аб пакланенні святых абразоў» дае ключ да разумення тых працэсаў, якія працякалі ў беларускім іконапісанні на мяжы XVI і XVII стст. У асноўным гэты твор паўтарае доказы ў карысць пакланення абразам, што былі распрацаваны яшчэ ў часы іканаборства ў Візантыі ў VII—VIII стст., з цытатамі з твораў Васіля Вялікага, Івана Дамаскіна, Псеўда-Дзіянісія Арэапагіта (гл.: Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 1—198), а таксама прыводзіць шматлікія паданні аб цудах, якія суправаджалі найбольш раннія выявы Хрыста і маці боскай. У другой рэдакцыі «Спісання супраць лютэраў», што ўзнікла ў пачатку XVII ст., адчуваецца ўздзеянне вядомага твора Пятра Скаргі «О единстве церкви божьей» (Русская историческая библиотека. Т. 19: Памятники полемической литературы в Западной Руси. Кн. 2. СПб., 1882. С. 222—526). Асноўная думка, якая вызначыла напрамак стылістычных пошукаў, сфармулявана тут так: «Тако и пречистой богородицы образ и всех святых, яко видехом во плоти тако их и малюем».

[48] Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947—1948. Т. 1. С. 456.

Важным вынікам напружанай творчай працы, якая адбывалася ў першай палове XVII ст., было сцвярджэнне ў якасці эстэтычнага ідэалу каштоўнасцей навакольнага жыцця замест узвышанага, але абстрагаванага ідэалу папярэдніх эпох. Выяўленчае мастацтва нібы паварочваецца тварам да рэчаіснасці і ў ёй шукае крыніцы натхнення. Гэта новая рыса істотна адрознівае мастацтва XVII ст. ад старажытнарускага, якое знаходзілася ў арбіце магутнага візантыйскага ўплыву. Набыццё творчай самастойнасці жывапісам праяўляецца ў паступова ўзрастаючай жанравасці евангельскіх і біблейскіх сюжэтаў, у пранікненні і сцвярджэнні мясцовага тыпажу, узбагачэнні сюжэтаў этнаграфічнымі дэталямі.

Аднак гэтыя новаўвядзенні не закранаюць галоўных выяўленчых прынцыпаў стварэння абразоў. Мастацкая мова па-ранейшаму прanізана старажытнай сімволікай. У кампазіцыях пануе строгі іерархічны парадак. Асноўны акцэнт ставіцца на тварах і асабліва вачах дзеючых асоб. Захоўваецца эстэтыка святла. Больш таго, на працягу XVII ст. у беларускім іканапісе на аснове візантыйскіх і старажытнарускіх традыцый складваецца арыгінальная выяўленча-дэкаратыўная сістэма, якая злучае кананічныя аб'ёмна-прасторавыя рашэнні, заснаваныя на шырокім выкарыстанні адваротнай перспектывы, залатых фонаў, маштабнага супастаўлення галоўных і другарадных фігур з дакладнасцю партрэтна-псіхалагічных характарыстык і аб'ёмнай мадэліроўкай твараў. Жыццёвай натуральнасці твараў супрацьпастаўляецца плоскаснасць фігур, для чаго выкарыстоўваюцца чыста жывапісныя сродкі — колеравыя слаба прапрацаваныя плямы, графічная мадэліроўка складак адзення і г. д.

Асаблівая роля ў дэкаратыўнай сістэме беларускіх абразоў XVII ст. адводзіцца фону[49]. Уся свабодная ад жывапісу прастора аздабляецца разьбяным, а пазней і ляпным па ляўкасу раслінным арнаментам у выглядзе пераплеценых стылізаваных парасткаў, лісця, кветак, а затым пакрываецца пазалотай ці ліставым серабром. Калі ў ранніх помніках такі дэкор выконвае яшчэ даволі сціплую ролю, з'яўляючыся

80. Кляймо абраза «Параскева з жыціем» з в. Бездзеж Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 1659

толькі сімвалам райскай асалоды, то паступова сэнсавая нагрузка, што прыпадае на малюнак фону, павялічваецца. Ён пачынае актыўна ўздзейнічаць на кампазіцыйныя рашэнні, узмацняе драматычнасць сюжэта або, наадварот, змякчае экспрэсіў-

[49] Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 43—50.

ную дэфармацыю фігур [50]. Малюнак арнаменту мяняецца з цягам часу ў адпаведнасці са зменай стылю ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. На абразах мясцовага рэгістра іканастасаў дэкор фону звычайна дапаўняецца рэльефнымі чаканенымі ўзорамі абкладаў. Арнамент фону, зрокава зліваючыся з арнаментам шат, утварае суцэльную кветкавую завесу, пакідаючы для жывапісу толькі твары і рукі персанажаў [51]. Сінтэтычная дэкаратыўная сістэма, якая ў сваёй завершанай форме аб'ядноўвае не толькі чаканку і разьбу на фонах, але і ўпрыгожанне шырокіх палёў абразоў і разьбу іканастасаў, рашала дзве галоўныя задачы: акцэнтавала ўвагу гледача на галоўным змесце сюжэта і стварала эмацыянальны фон, які адцяняў змест.

Такім чынам, узмацненне рэалістычных рыс у беларускім станковым жывапісе XVII ст. і складанне новага напрамку ў іканапісе з'явіліся вынікам не сляпога пераймання заходнееўрапейскіх стандартаў, а плёнам творчай перапрацоўкі старажытнарускай традыцыі. Разам з тым цесны кантакт з каталіцкім мастацтвам узбагаціў беларускі іканапіс у тэматычных адносінах. Пашыраецца і перапрацоўваецца цыкл сюжэтаў, прысвечаных маці боскай, культ якой у каталіцкай царкве быў больш развіты, чым у праваслаўі. Ён узбагачаецца такімі кампазіцыямі, як «Каранаванне Марыі», «Ганна — саматрэць», «Святое сямейства» і інш. Папулярным становіцца «Нараджэнне маці боскай». Складаецца шэраг мясцовых ізводаў, такіх, як «Маці боская Тупічэўская», «Пажайская», «Супрасльская», «Кодзеньская», «Каложская», «Бялыніцкая», «Баркалабаўская» і інш.

Значнае развіццё атрымлівае і хрысталагічны цыкл, асабліва за кошт сюжэтаў, якія адлюстроўваюць зямныя пакуты Хрыста. З'яўляюцца кампазітныя сцэны, як, напрыклад, «Уваскрэсенне — сашэсце ў пекла», дзе механічна аб'ядноўваюцца заходні і ўсходні варыянты аднаго і таго ж сюжэта.

Да сярэдзіны XVII ст. усе адзначаныя асаблівасці беларускага іканапісу дасягаюць свайго поўнага развіцця. Вобразны строй лепшых твораў адрозніваецца арыгінальнасцю, глыбокай прадуманасцю, адзінствам задумы і выканання. Характэрныя прыклады — жыційны абраз «Параскева з жыцієм» 1659 г., падораны пінскім лаўнікам Антонам Санковічам Бездзежскай царкве [52], і «Распяцце» са Століна [53].

«Параскева» аддзелена ад шырокіх палёў, упрыгожаных пасярэбраным арнаментам, накладной броўкай, і разбіта на сярэднік і сем вялікіх клеймаў. Невялікая прастора сярэдніка (яго плошча крыху перавышае плошчу двух клеймаў) запоўнена манументальнай фігурай пакутніцы. Калі ў мадэліроўцы твару адчуваецца аб'ём за кошт вахрэння плавямі па карычневаму санкіру, то жывапіс адзення плоскасны. Ломкія рэдкія складкі ніжняга шэра-блакітнага адзення падкрэслены чорнымі вопісамі. На туніцы карычневага колеру і на падоле — чырвоныя рэфлексы ад пунсовага плашча, амаль не прапрацаванага складкамі. Постаць заліта святлом, якое выпраменьвае залаты фон, пакрыты разьбяным раслінным арнаментам з матывам васілька ці гваздзіка. Колер усюды складаны, з мноствам адценняў, якія

---

50 Помнікі культуры. 1985. С. 44—49.

51 Вялікую ролю дэкаратыўнага арнаменту ў сармацкім партрэце адзначала Л. І. Тананаева (гл.: Тананаева Л. И. Польское изобразительное искусство эпохи Просвещения: Живопись, рисунок. М., 1968. С. 26).

52 Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст. 1980. С. 43, 44, 45.

53 Вецер Э. І. Асаблівасці жывапісу столінскага рэгіёна//Помнікі культуры. 1985. С. 39—44.

перадаюць фактуру матэрыялу і святлопаветранае асяроддзе.

Сярэднік абкружаны вялікімі клеймамі. У кампазіцыйных і каларыстычных адносінах кожнае кляймо падпарадкавана агульнаму кампазіцыйнаму строю абраза.

Жывапісная тэхніка твора дастаткова архаічная. Малюнак графічны, фігуры плоскасныя, перспектыва адваротная, прыгожы каларыт пабудаваны на супрацьпастаўленні крыху прыглушанага кінавару і празрыстых шэра-блакітных, шэра-зялёных фарбаў і вохры.

Калі ў «Параскеве» разьбяны раслінны арнамент па фону выконвае другарадную ролю, то «Распяцце» са Століна дае цікавы прыклад працілеглага характару. Цэнтральнае месца займае вялікі цёмна-чырвоны крыж са змярцвела-бледнай фігурай раскрыжаванага Хрыста. Злева на блякла-зялёным пазёме стаіць маці боская, справа — евангеліст Іаан. Углыбіні — сярэдневяковы горад.

Кампазіцыя абраза простая і манументальная. Усе вобразныя сродкі — мяккі няяркі каларыт, пабудаваны на спалучэнні лакальных вохрыстых, шэра-блакітных, зялёных і чырвоных колераў, плаўны ўпэўнены рытм малюнка — падпарадкаваны адзінай ідэі. Буйныя парасткі, якія сцелюцца паўзверх зігзагападобнай штрыхоўкі фону, надаюць усёй кампазіцыі трывожна-патэтычнае гучанне. Яны ўзнікаюць недзе далёка за Іерусалімам і, падымаючыся ўверх, ахопліваюць цела Хрыста, утвараючы пад яго распасцёртымі рукамі два крутыя завіткі. Паколькі маштаб зігзага і парасткаў унізе меншы, чым уверсе, ствараецца ілюзія вялікай глыбіні прасторы над горадам, якая паступова знікае ў верхняй частцы кампазіцыі. Прастора нібы замыкаецца ля галавы Хрыста, утвараючы цыкл, разгорнуты ўглыб кампазіцыі. Другі кампазіцыйны цыкл ствараюць твары персанажаў. Усе яны аднаго тыпу — некалькі азызлыя, бледныя, з прамымі мясістымі насамі і цёмнымі вачамі. Рух узнікае з-за эвалюцыі выразу твараў — ад здзіўлена гаротнага ў Хрыста да прасветлена-радаснага ў Іаана. Ён падкрэслены і колерам — ад аднатоннай, амаль не мадэліраванай фігуры Хрыста праз кантраснае і каларыстычна багатае адзенне Марыі да ўрачыстагучнага ўбрання Іаана.

«Распяцце» з'яўляецца тыповым прадстаўніком вялікай групы помнікаў, якія захаваліся ва ўсходняй частцы Брэсцкай вобласці. Яны, несумненна, належаць адной школе і стваралiся з другой паловы XVII да канца XVIII ст.[54] Аскетычная экспрэсіўная манера, характэрная для гэтай школы, уяўляе сабой крайні стан таго спектра мастацкіх плыней, на якія распадаецца беларускі іканапіс XVII ст. Аднак і ёй уласцівы тыя асноўныя стылістычныя асаблівасці, якія аб'ядноўваюць усе плыні ў рэчышчы агульнай мастацкай з'явы.

Праграмны характар мастацтва, вялікая грамадская роля, якая яму адводзілася, вызначалі і незвычайную ўстойлівасць традыцый сімвалічнага мастацтва з дасканала прадуманай іерархіяй жывапісных прыёмаў, якая замацоўвалася тыпова сярэдневяковай каставай замкнёнасцю жывапісцаў.

У архіўных дакументах захавалася вялікая колькасць імён мастакоў, што працавалі ў Беларусі ў XVII ст.: Войтак Ганскі, Ян Латэцкі, Фердынанд, Іаган Шрэтар, Сцяпан Гарнастайскі, Андрэй з Вільні, манахі Рыгор, Арцемій і Федзька з Віцебска і яго акругі, Гіляры Хаецкі, Вікенцій, Самуіл Врановіч, Казімір з Гродзеншчыны, Вітаноўскі з Нясвіжа, Пра-

---

[54] Уплыў гэтай школы выразна адчуваецца ў творчасці уніяцкіх іканапісцаў XIX ст. на тэрыторыі Малой Польшчы (гл.: Przeździecka M. O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1973. S. 76. Il. 30, 33, 39, 56, 67.

тас Ашура і Піліп з Давыд-Гарадка, Фёдар, Афанасій Пігарэвіч, Ігнат Соц з Магілёва і інш.[55]

Аднак формы арганізацыі працы і прафесійнай падрыхтоўкі жывапісцаў у гэты час вывучаны дрэнна. Некаторыя з даследчыкаў схіляюцца да думкі, што ў буйнейшых гарадах існавалі цэхі жывапісцаў («маляроў») або яны ўваходзілі састаўной часткай у які-небудзь роднасны цэх (напрыклад, разьбяроў). У карысць такога меркавання сведчаць некаторыя ўскосныя даныя. Імёны мастакоў згадваюцца ў дакументах сярод імён іншых рамеснікаў. Часта яны ўступалі ў розныя юрыдычныя адносіны, тыповыя для свецкіх людзей. Пэўным доказам існавання жывапіснага цэха ў Віцебску з'яўляецца апісаная Т. Краснянскім пратэса (харугва) цэха маляроў[56]. Ёсць звесткі пра існаванне буйных мастацкіх сіл у Віцебску і Магілёве пасля далучэння іх да Расіі ў 1772 г.[57] Але цэхі не былі адзінай формай арганізацыі жывапісцаў. Вядомы выпадкі, калі майстэрні існавалі пры манастырах (напрыклад, Куцеінскім ля Оршы[58], вербілаўскім Пакроўскім[59]).

Пэўны ўклад у развіццё мастацкай культуры ўносілі майстры-іншаземцы, якіх запрашалі магнаты для выканання буйных заказаў. Усе гэтыя факты сведчаць аб інтэнсіўным мастацкім жыцці ў Беларусі.

У сярэдзіне XVII ст. на тэрыторыі Беларусі ўзмацняецца тэрытарыяльная дыферэнцыяцыя мастацтва, выразна вылучаюцца асобныя жывапісныя школы, узрастае ўплыў заходнееўрапейскага мастацтва. Свабодная жывапісная манера пісьма, тыповая для помнікаў першай паловы XVII ст., саступае месца больш стрыманай, сухой манеры са слаба прапрацаванай колеравай плямай і вопісам, важкімі фігурамі, падкрэсленай матэрыяльнасцю фігур, строгай кампазіцыяй. Адначасова праяўляецца павышаная цікавасць да паглыбленай распрацоўкі псіхалагічнага стану і рэалістычнай трактоўкі твараў, якія часта набываюць яркія, індывідуалізаваныя рысы. Тыпаж не абстрактны, а падкрэслена мясцовы. Імкнучыся да максімальнай выразнасці і лаканічнасці, мастакі нярэдка звяртаюцца да экспрэсіўнай дэфармацыі фігур і жэстаў, але скрупулёзна захоўваюць натуралістычныя дэталі пры перадачы як інтэр'ера і адзення, так і твараў. Ярка выяўленае імкненне надзяліць герояў хрысціянскіх паданняў і легенд, што служылі крыніцай сюжэтаў твораў, прыкметамі рэальна існуючых людзей — сучаснікаў мастака, перадаць не толькі агульныя рысы, але і індывідуальныя асаблівасці, часам адлюстраваныя з надзвычайным рэалізмам,— характэрная прыкмета выяўленчага мастацтва Рэчы Паспалітай канца XVII—XVIII ст., якая знайшла сваё выяўленне ў так званым сармацкім партрэце[60]. У гэты час складваецца стыль, ахарактарызаваны М. Шчакаціхіным як «жывапісны натуралізм»[61]. Гэты стыль прадугледжвае

---

55 Высоцкая Н. Ф. Мастакі і малярскія цэхі ў Беларусі XVI—XVIII стст.//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1976. № 2 (26). С. 47—49.

56 Краснянскі Т. Музейныя помнікі старадаўніх рамесніцкіх арганізацыяў//Віцебшчына. Віцебск, 1925. С. 47.

57 Топографические примечания на знатнейшие места путешествия ее императорского величества в Белорусские наместничества при СПб Академии наук, 1780. С. 61, 84.

58 Материал для историко-топографических исследований о православных монастырях в Российской империи. Преобразование старых и утверждение новых монастырей с 1764—65 по 1 июля 1890 г./Сост. В. В. Зверинский. СПб., 1890. С. 172.

59 Православные монастыри Российской империи/Сост. Л. И. Денисов. М., 1908. С. 72.

60 Тананаева Л. И. Сарматский портрет. С. 302.

61 Шчакаціхін М. М. Каталог аддзела старажытнага мастацтва. Мн., 1926. С. 8.

не толькі ўвагу да твару чалавека, але і новае разуменне пейзажу, інтэр'ера і агульнай структуры кампазіцыі. Гарадскі пейзаж перастае іграць ролю куліс, на фоне якіх разгортваецца дзеянне. Ён паступова ператвараецца ў арганічнае асяроддзе з прасторавай глыбінёй. Пабудовы набываюць выгляд рэальна існуючых збудаванняў. Скарачаецца роля абстрактнага залатога фону як за кошт жывапісных уставак, так і за кошт павелічэння долі ілюзорнага пейзажу. Тым не менш у шэрагу твораў аж да сярэдзіны XVIII ст. залаты фон выконвае важную кампазіцыйную і эстэтычную ролю. З вялікай дасканаласцю і любоўю адлюстроўваюцца бытавыя дэталі: посуд, мэбля, гародніна і садавіна, дэталі адзення і ўзбраення. Раннехрысціянскія воіны-пакутнікі і архангелы ператвараюцца ў багата ўзброеных рыцараў, зброя якіх нярэдка мае нават клеймы аружэйных майстроў. Нягледзячы на ўзросшае імкненне да матэрыяльнасці і аб'ёмнасці твараў і фігур, святлоценявая мадэліроўка практычна не скарыстоўваецца. Канкрэтная крыніца святла і ценю, як правіла, адсутнічае. Колеравыя рашэнні адрозніваюцца вытанчанасцю і высакародствам. Пераважае адкрыты, некалькі прыглушаны колер. Спалучэнні чырвонага розных адценняў (ад фіялетава-чырвонага да аранжавага) з балоціста-зялёным, шэра-блакітным, вохрыстым, жамчужна-шэрым і белым утвараюць звонкую, святочную гаму, эфектна адцененую золатам ці серабром фону.

У нарастаючым драматызме і ўсхваляванасці жывапісу знаходзяць адлюстраванне эстэтычныя канцэпцыі барока, што паступова распаўсюджваюцца на працягу другой паловы XVII ст. У шэрагу помнікаў можна адзначыць асобныя запазычанні з заходнееўрапейскага мастацтва. Аднак сапраўдны росквіт барочнага жывапісу ў Беларусі наступае не раней першых дзесяцігоддзяў XVIII ст.

Аналіз помнікаў другой паловы XVII ст. можна пачаць з групы твораў з Бездзежа, на якія ўпершыню звярнуў увагу Ф. Стаўровіч[62]. З адзначаных ім дзевяці старажытных абразоў кампактную стылістычную групу ўтвараюць чатыры, тыповым прадстаўніком якіх з'яўляецца ўжо разгледжаная «Параскева з жыціем» 1659 г. Па характару жывапісу, тэхніцы выканання фонаў і памерах да яе далучаюцца «Уваскрэсенне», «Спас Пантакратар» і «Ілья з жыціем»[63].

Найбольш цікавы ў кампазіцыйных адносінах абраз «Уваскрэсенне». На фоне высокага пазёму ў самым цэнтры вертыкальнага жывапіснага акна адлюстраваны цяжкі шаравата-зялёны каменны саркафаг, над якім узвышаецца акружаная авальнай залочанай мандорлай важкая фігура Хрыста з чырвонай харугвай у левай руцэ. Мандорла прарэзана прамянямі ззяння, што зыходзяць ад уваскрэслага. Справа ад труны — анёл у белым адзенні адсоўвае цяжкае вечка-пліту саркафага, злева — другі анёл падае добрую вестку. На зямлі ў жывапісных позах — заснуўшыя рымскія воіны ў пасярэбраных латах. Пярэдні план сцэны нібы заліты святлом, што зыходзіць ад мандорлы. У ніжняй частцы кампазіцыі — правал у зямлі, які сімвалізуе пекла. Туды сыходзіць трэці анёл у чырвонай верхняй сарочцы з шырокімі рукавамі[64]. Лёгкім, але рашу-

---

[62] Ставрович Ф. Местечко Бездеж//Вестн. Зап. России. Вильна, 1868. Т. 4. Кн. 12. С. 219—224.

[63] Жывапіс Беларусі XII — XVIII стагоддзяў. Іл. 52.

[64] Падобнае адлюстраванне пекла ў выглядзе вялікага правалу на фоне пустыннай мясцовасці можна бачыць на гравюры з «Пречистых акафістов всеседмичных», выдадзеных з 1677 г. друкарняй Кіева-Пячэрскай лаўры. Аднак там сыходзіць Хрыстос і адсутнічае сцэна ўваскрашэння.

81. Сашэсце ў пекла. Абраз з в. Лахва Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XVII ст.

чым рухам ён пранізвае тонкім кап'ём скаванага д'ябла. Справа і злева на чорным фоне апраметнай — шчыльныя шматфігурныя групы старазапаветных праведнікаў. Левую групу ўзначальвае Адам. Ён апускаецца на калені і працягвае да анёла малітоўна складзеныя рукі. За Адамам, склаўшы на грудзях рукі і злёгку павярнуўшыся адзін да другога, гутараць доўгабароды Давід і малады Саламон у каронах.

У стылістычных адносінах жывапіс абраза яшчэ поўнасцю належыць папярэдняму перыяду. Манера пісьма лёгкая і свабодная, з шырокім выкарыстаннем лесіровачнай тэхнікі, колер празрысты, малюнак зграбны, каліграфічны; свабодная і разам з тым дасканала прадуманая кампазіцыя дазваляе лёгка чытаць сюжэт. Лёгкае, нібы сатканае з паветраных струменяў адзенне Хрыста, мадэліраванае шматлікімі вострымі складкамі, поўнасцю дэматэрыялізуе яго фігуру. Твар напісаны аб'ёмна і жыва, вытанчанымі рысамі ён нагадвае фрэскі XV—XVI стст. Дапаможныя сцэны напоўнены спакойным, нават велічным рухам і сапраўднай натуральнасцю. Але і тут аб'ём прысутнічае толькі ў тварах. Фігуры падкрэслена плоскасныя, у іх мадэліроўцы вялікую ролю выконвае ўпэўненая дакладная графіка. Залатое ззянне фону і мандорлы вылучае фігуру Хрыста, якая пануе ў кампазіцыі. Каларыт некалькі глухаваты, пераважаюць малінава-чырвоны, шэра-блакітны, травяніста-зялёны, жамчужна-шэры колеры.

У такой жа некалькі архаічнай манеры напісаны і абраз «Ілья з жыцієм». Каранасты басаногі стары ў гарчычна-вохрыстым хітоне і цёмна-чырвоным гімаціі моцна стаіць на бура-зялёным пазёме, што нагадвае колерам выпалены сонцам луг. У правай руцэ ён трымае лязом уверх кароткі меч, у левай — бела-блакітны скрутак. Сухі арыстакратычны твар Ільі з высокім выпуклым ілбом, крутымі надброўнымі дугамі, прамым носам і вялікімі вачамі здзіўляе выражэннем няўхільнай рашучасці. Жывы погляд цёмных вачэй адцяняе застылую манументальнасць фігуры прарока, якая выразна чытаецца на залатым разьбяным фоне. Справа і злева, вышэй пазёму, размешчаны па тры вялікія клеймы, заключаныя ў выразаныя па ляўкасу рамачкі.

Разгледжаныя творы, а таксама «Спас Пантакратар» і, магчыма, «Сашэсце ў пекла» з Лахвы належаць пэндзлю аднаго майстра. Манументальныя кампазіцыі дасканала прадуманы. Каларыт пабудаваны на складаным пераліўчатым колеры. Тонкае адчуванне псіхалогіі дазволіла дабіцца надзвычайнай выразнасці вобразаў, якія вызначаюцца вытанчанасцю і высакародствам.

Зусім іншы напрамак у беларускім жывапісе 60-х гадоў XVII ст. уяўляюць роспісы сталі-лаўкі для святароў у Гродзенскім фарным касцёле. Роспісы, выкананыя алейнымі фарбамі па дрэву ў 1664 г., прысвечаны гісторыі і «цудам» абраза «Маці боскай Студэнцкай» [65]. З 16 сюжэтаў найбольшай увагі заслугоўваюць два: «Перанясенне абраза» і «Выратаванне Завішы».

...Велічная працэсія звіваецца, нібы кольцы гіганцкай змяі, і ўцягваецца ў дзверы залітага вячэрнім сонцам касцёла. Яго строгія, амаль геаметрычныя формы праецыруюцца на фоне блакітнага неба. Урачыста, радамі ідуць людзі ў святочным адзенні чырвона-ружовых, цёмна-карычневых, залаціста-жоўтых, блакітных і белых адценняў, плывуць рознакаляровыя сцягі, скачуць коннікі на варaных і белых конях, коцяцца карэты, запрэжаныя тройкамі. Восем паваротаў робіць працэсія, пакуль падыдзе да чорнага правалу

---

[65] Jodkowski J. Grodno. Wilno, 1923. S. 15. Ядкоўскі адзначае, што роспісы ў пачатку 20-х гадоў XX ст. былі няўдала рэстаўрыраваны.

дзвярэй. Яе велічны павольны рытм добра чытаецца, паколькі сцэна адлюстравана нібыта з вышыні птушынага палёту. Толькі купа цёмна-зялёных дрэў злева ўверсе і абрэзанае

82. *Сашэсце ў пекла. Абраз з Праабражэнскай царквы. г. Чачэрска. 1678. Фрагмент*

рамай адлюстраванне шатра ў ніжнім левым кутку не адносяцца непасрэдна да асноўнай падзеі — перанясення цудатворнага абраза.

Нягледзячы на шматфігурнасць, сцэна перанясення надзвычай лаканічная. Рух кожнай асобнай фігуры падпарадкаваны агульнаму размеранаму рытму, што падкрэсліваецца дадатковымі пералівамі колеру. Дасканалае адлюстраванне дэталей тут не з'яўляецца самамэтай, яно канкрэтызуе падзеі, акунае іх у рэальнае прасторава-часавае асяроддзе. Святлацень надае фігурам і прадметам матэрыяльнасць і аб'ёмнасць, але не перашкаджае скарыстанню ўлюбёных у XVII ст. адкрытых насычаных колераў, якія ўтвараюць гучную гаму. Феерычнае асвятленне і малая прасторавая глыбіня з-за выкарыстання высокага пазёму падкрэсліваюць адчуванне значнасці падзеі.

Іншыя роспісы прысвечаны дзівосным выздараўленням. Тут ёсць сцэны з удзелам мінскага старосты Крыштафа Завішы, пісара Гродзенскай зямлі Ёзафа Тымінскага, віленскага кашталяна Яна Катовіча, каралеўскага сакратара Стэфана Гратkоўскага, маршалка вялікага каронНага князя Станіслава Любамірскага, ваяводы віленскага і вялікага гетмана Вялікага княства Літоўскага князя Казіміра Сапегі.

Ужо сам пералік адлюстраваных асоб, большасць якіх належала да адміністрацыйна-саслоўнай вярхушкі грамадства, указвае на тое, што майстар роспісаў паходзіў, відаць, са сталічнай віленскай школы. Яго манера пісьма толькі часткова абапіраецца на іканапісную традыцыю і дае ўяўленне аб стылістычных асаблівасцях свецкага жывапісу.

Праламленне рэалістычных тэндэнцый у рамках традыцыйнага іканапісу ілюструюць і два абразы з Ляхавіцкага раёна — «Тры свяціцелі» і «Цуд Юрыя», якія датуюцца 1683 г. Амаль увесь абраз «Тры свяціцелі»[66] займаюць тры франтальна пастаўленыя фігуры каранастых лысеючых старцаў у епіскапскім адзенні, з кнігамі ў руках. Прамежкаў паміж фігурамі няма. Нізкі пазём, строга вертыкальна спадаючыя складкі адзення надаюць групе ўрачыстую, некалькі цяжкаватую манументальнасць. Тры пары вачэй, скіраваныя на гледача, тры ўзнятыя ў благаслаўляючым жэсце рукі, тры двайныя німбы падкрэсліваюць застылую статычнасць кампазіцыі. Толькі свежыя гучныя колеры адзення — сінія, пунсовыя, залацiста-во-

[66] На абароце абраза «Тры свяціцелі» ёсць надпіс: «Базила Силич дал пану богу 1683».

хрыстыя, ружавата-бэзавыя і шэрыя — ажыўляюць гэту сухаватую фрызавую групу. Твары выпуклыя, выразныя, з буйнымі, рэалістычна напісанымі рысамі. Іх аб'ём лепіцца колерам і лёгкімі прыцяненнямі ў вачніцах, па контуру носа і шчоках, якія ўзнікаюць нібыта з-за рассеянага асвятлення. Кожны персанаж ахарактарызаваны з партрэтнай пераканаўчасцю: доўгі выцягнуты твар з правільным носам — у Рыгора Багаслова, круглы, скуласты, з вілачкападобным пераноссем — у Васіля Вялікага, шыракаскулы, з цяжкай ніжняй чэлюсцю — у Іаана Златавуста. Гэтыя партрэтныя рысы ўвасабляюць той дэмакратычны ідэал, які складваўся ў беларускім іканапісе на працягу папярэдняга паўстагоддзя. Жыццёвая дакладнасць дэталей, рэалізм у адлюстраванні твараў і псіхалагічнага стану падпарадкаваны тут, аднак, агульнаму адухоўленаму жывапіснаму ладу, які захоўвае ў новай форме ідэалізм візантыйскага і старажытнарускага мастацтва.

Створаны адначасова з «Трыма свяціцелямі» ці крыху пазней абраз «Цуд Юрыя» асабліва прыгожы ў каларыстычных адносінах. Кампазіцыя яго строга кананічная. Святы Юрый скача на белым кані, працінаючы кап'ём раскрытую зубастую пашчу зеленавата-карычневага дракона з перапончатымі, як у кажана, крыльцамі. Ззаду, злева ад яго — круты схіл узгорка з чорным правалам пячоры — сховішча пачвары, справа — яшчэ адзін узгорак, на вяршыні якога замак. Перад замкавымі варотамі ў выглядзе вузкага арачнага праёма — маленькая фігура Елісаты. На ёй даўгаполая чырвоная сукенка, белы фартух і футрачка з кароткімі шырокімі рукавамі. Яе галаву ўпрыгожвае вянок, у вушах — завушнічкі. Пяшчотны, акруглы твар Елісаты мадэліруецца колерам. На трэцім паверсе замка — каменны балкон, дзе відаць фігуры цара і царыцы, якія назіраюць за паядынкам.

У верхнім левым кутку, у разрыве залатога фону, аздобленага раслінным арнаментам, шэра-блакітнае, падсвечанае сінявата-ружовым святлом кучаравае воблака няправільнай формы, з якога да німба Юрыя працягваецца благаслаўляючая рука. Цэнтрам кампазіцыі, выдзеленым колерам і маштабам, з'яўляецца буйная фігура святога ў кінаварным плашчы. Легендарны грэчаскі каміт ператварыўся тут у багата ўзброенага рыцара, дэталі амуніцыі якога выпісаны дасканала і з любоўю. Ён адзеты ў травяніста-зялёную туніку, пясочна-залацістыя штаны і боты з белымі адваротамі. Грудзі закрыты сталёвым панцырам з грэчаскім крыжам, на руках — поручы, на галаве — цяжкая сталёвая кіраса з белаl-ружовым султанам. Кап'ё, папона, вуздэчка аздоблены бялільным арнаментам. Адкрыты святочны колер, дзе пануюць чырвоныя, жоўта-зялёныя і бела-шэрыя адценні, стварае цёплую гарманічную каларыстычную гаму. Вопісы выконваюць тут другарадную ролю, аб'ём лепіцца колерам і лёгкімі прыцяненнямі. Твар Юрыя хаця і індывідуалізаваны, але пазбаўлены партрэтнай дакладнасці — перад намі ідэалізаваны вобраз юнага воіна — пераможца зла.

Такі ж абыякавы, некалькі інфантыльны выраз твару, які ў канцы XVII ст. з'яўляўся эталонам бязгрэшнасці і святасці, можна бачыць і на абразе «Архангел Міхаіл» з Чэрска. Прадстаўлены на ім пабедрана малады крылаты воін глядзіць прама на гледача. Твар Міхаіла, амаль дзявочых абрысаў, рэзка кантрастуе з абліччам магутнага воіна, апранутага ў пласціністы панцыр з варанёнай сталі, з цяжкім бранявым поясам, упрыгожаным залатымі падвескамі. У правай руцэ Міхаіла — узняты лязом уверх цяжкі меч, рукаяць якога, як і перавязь і ножны, пазалочана. Паўзверх брані накінуты пунсовы плашч, сашчэплены ля горла залатой фібулай, знізу бачны

падол густа-сіняй тунікі, ружовы рукаў ніжняй сарочкі. Дасканалая прапрацоўка дэталей, дакладная перадача фактуры матэрыялу — шаўкавістасці і мяккасці адзення, пругкасці халоднай сталі — спалучаюцца тут з выдатным жывапісным майстэрствам. Па ўсім панцыры, на мячы, на белых з сіне-зялёнымі вопісамі крылах раскіданы свабодныя, сакавітыя рэфлексы пунсовага колеру. Залаты фон, пакрыты неглыбокім раслінным арнаментам, на гладкім німбе архангела непразрысты і прасвечвае за яго спіной чырвоным палімента. Здаецца, што Міхаіл стаіць сярод бушуючага агню.

Сакавітая манера пісьма характэрна і для выдатнага помніка полацкага жывапісу — абраза «Сашэсце ў пекла» з Дзісны, створанага, відаць, у 80—90-х гадах XVII ст., але не пазней 1707 г. (ДММ) [67]. Уваскрэслы Хрыстос паказаны стаячым у свабоднай позе на жаўтавата-карычневых масіўных дзвярах пекла з харугвай у правай руцэ. Вакол Хрыста ажыўлена жэстыкулюе ўсхваляваны натоўп старазапаветных персанажаў. Яркасцю і пышнасцю адзення, разнастайнасцю і выразнасцю старых і маладых твараў, намаляваных выпукла і жыва, натоўп нагадвае хутчэй павятовы сеймік, заняты абмеркаваннем надзённых пытанняў, чым уваскрэслых праведнікаў. Мажорны каларыстычны строй, заснаваны на супастаўленні светлага кінавару, балотна-зялёнага, пурпурнага, бляклa-сіняга, гарчычнага і шэрага колераў, яшчэ больш падкрэслівае рухомасць кампазіцыі.

Ззаду натоўпу распасціраецца зялёны, заліты святлом луг, які пераходзіць на гарызонце ў мяккія ўзгоркі. Прама за спіной Хрыста ўзвышаецца круглая вежа з канічнай чырвонай страхой і скразным арачным праходам — сімвалам Старога запавету. Вежа ахінута попельнымі шэра-блакітнымі воблакамі, якія ўзнімаюцца ўверх і расцякаюцца ў бакі, нібы крона магутнага дрэва. Над вежай у прасвеце паміж воблакамі адлюстравана новазапаветная тройца, што абапіраецца нагамі на вялікую шэра-сінюю сферу, якая знізу датыкаецца да шпіля вежы. Углыбіні прасторы на фоне лугу справа і злева ў выглядзе жанравых сцэн адлюстраваны «Уваскрэсенне» і «Перакананне Фамы». Вышэй пазёму распасціраецца залаты фон, укрыты рэльефным раслінным арнаментам, падобным на чаканку.

Парывісты рух, што хвалямі прабягае па натоўпе, нібы замірае, разбіваючыся аб спакойную манументальную фігуру Хрыста, які стаіць апусціўшы вочы, злёгку сагнуўшы корпус і схіліўшы галаву ўправа, да Адама. Адкрытыя часткі цела маюць вельмі светлую карнацыю, яны напісаны разбеленай зямлістай вохрай з блакітнаватымі прыцяненнямі на скронях і ў вачніцах і здаюцца ахінутымі паветрам на шчоках, носе і павеках. Рысы твару правільныя, дробныя, выдзяляецца толькі вялікі выпуклы лоб, акаймаваны мяккімі хвалістымі цёмна-рыжымі валасамі.

Гэты твор уяўляе сабой яркі прыклад жывапіснага натуралізму, які ўжо не абмяжоўваецца толькі рэалістычным адлюстраваннем дапаможных дэталей і партрэтна трактаванымі тварамі, але істотна перапрацоўвае сам кананічны сюжэт. Кампазіцыя ў значнай ступені губляе ўмоўнасць, прастора разгортваецца ўглыбіню дзякуючы маштабнаму скарачэнню фігур, размешчаных на заднім плане. Нават буйная фігура Хрыста не ўспрымаецца як перабольшанне дзякуючы таму, што яна высунута да самага абрэзу жывапіснага акна. Сенсуалістычная манера пісьма, прызваная непасрэдна ўздзейнічаць

---

67 На тыльным баку паўсферы, што ўвенчвае накладную карону Хрыста і несумненна больш позняга паходжання, чым абклад, ёсць укладны надпіс Іераніма Пятровіча з датай 1707 г. Зараз у ДММ.

на пачуцці гледача, яшчэ больш умацоўвае адчуванне жыццёвасці адлюстраванага.

Разам з тым такія рысы, як абагульненасць, якая праяўляецца ў ігнараванні другарадных дэталей, адсутнасці імкнення да «гістарычнасці», што дазваляе мастаку смела ўключаць у кампазіцыю элементы і дэталі сучаснага яму жыцця, асвятленне, у стварэнні ілюзіі якога вялікую ролю іграе абстрактны залаты фон, спалучэнне розначасовых падзей, супрацьпастаўляюць помнікі беларускага іканапісу заходнееўрапейскай алтарнай карціне. Адрозненне ад алтарнага жывапісу ляжыць у першую чаргу ў галіне аўтарскай ацэнкі адлюстраванага. Беларускія творы гэтага кола пазбаўлены экстатычнага рэлігійнага пачуцця, тыповай для барока рэпрэзентатыўнасці, падкрэсленай усхваляванасці. Ім уласцівы хутчэй сур'ёзнасць і аптымістычнае светаадчуванне. Дасягаецца гэта з дапамогай умелага выкарыстання дэкаратыўных магчымасцей колеру, чаканкі і разьбы па фону. Высакародны ўраўнаважаны малюнак дэкору садзейнічаў узмацненню эмацыянальнага ўздзеяння жывапісу.

Характэрным прыкладам зліцця ў беларускім мастацтве ў адзіны стыль маляўнічых канцэпцый, якія ўзыходзяць да візантыйскіх і старажытнарускіх узораў і эстэтыкі заходнееўрапейскага мастацтва, з'яўляецца абраз «Маці боская абарона» з Астравецкага раёна. Сюжэт гэтага твора ў асноўным пераклікаецца з сюжэтам «Пакроваў», аднак характар прадстаячых персанажаў не рэгламентаваны канонам і мяняецца ад выпадку да выпадку. Дзве трэці абраза закрывае выдатны пасярэбраны абклад з багатай чаканкай ракайльнага характару. Абклад закрывае і адзенне маці боскай, буйная фігура якой змешчана на пярэднім плане. Шырока развёўшы ў бакі рукі, з дапамогай двух анёлаў яна падтрымлівае крыссе свайго мафорыя, пад якім укрываюцца ўкленчаныя натоўпы мужчын злева і жанчын справа.

Жывапіс абраза адрозніваецца зграбным і свабодным малюнкам. Аб'ём лепіцца з дапамогай мяккага святлаценю. Пяшчотны твар Марыі з вытанчанымі арыстакратычнымі рысамі здаецца ахінуты паветрам. Твары прадстаячых індывідуалізаваныя, іх экстатычны парыў да маці боскай выглядае свабодным і натуральным. Аднак сіметрычная трохкутная кампазіцыя не дае гэтаму руху апанаваць, стрымлівае яго, надае сцэне дух прадстаяння.

Распаўсюджанне аналагічных абразоў на тэрыторыі Гродзеншчыны і заходняй часткі Віцебшчыны і Міншчыны ўказвае на шляхі пранікнення заходнееўрапейскіх уплываў у Беларусь праз буйныя гарадскія цэнтры — Вільню, Гродна, Полацк, што знаходзіліся ў цесных культурных і эканамічных зносінах з Заходняй Еўропай. Распаўсюджваўся такі від мастацтва ў месцах, дзе прыкметную частку насельніцтва складалі католікі.

У сярэдзіне XVII ст. вялікая колькасць беларускіх рамеснікаў, друкароў, мастакоў, разьбяроў перасялілася ў Маскву. Іх дзейнасць і творчасць пакінула прыкметны след у культурным жыцці і мастацтве Рускай дзяржавы. Спіс выдатных беларускіх дзеячаў культуры адкрывае вядомы паэт і асветнік XVII ст. Сімяон Полацкі, з імем якога звязана станаўленне рускай свецкай паэзіі, тэатра і вышэйшай школы. Закранаў ён у сваіх творах і пытанні эстэтыкі іканапісу і арганізацыі працы іканапісцаў [68]. Ім былі напісаны чарнавік царскай граматы 1669 г. пра іканапіс і прашэнне да цара

---

[68] Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889. С. 141; Он же. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.

Аляксея Міхайлавіча аб прыняцці мер для паляпшэння іконапісання ў Маскоўскай дзяржаве. У гэтых дакументах С. Полацкі выступае з высокімі патрабаваннямі да мастацтва іканапісу. Ён лічыць неабходнымі для іканапісцаў шырокую адукацыю і спецыяльную прафесійную вывучку, патрабуе ўраўняць іх сацыяльнае становішча са становішчам пішучых пяром, г. зн. найбольш адукаванай праслойкі грамадства. Можна думаць, што гэтыя прапановы С. Полацкага адлюстроўвалі стан інакапісцаў на яго радзіме. Аднак, не з'яўляючыся мастаком, ён менш увагі ўдзяляе пытанням жывапіснай тэхнікі, абмяжоўваецца фармуліроўкай патрабавання, каб прыгажосць жывапісу адпавядала прыгажосці «першавобразнага» («иконы... первообразного подобие показуют»). Гэтым тэзісам С. Полацкі паўтарае асноўную думку главы «Аб пакланенні святых абразоў» са «Списания против лютеров».

83. Архангел Міхаіл. Абраз з в. Чэрск Брэсцкага р-на. Канец XVII ст.

У канцы XVII ст. у Маскве працавала шмат мастакоў — выхадцаў з Беларусі: Станіслаў Лапуцкі, Іван Міроўскі, Кіпрыян Умбраноўскі, Ерафей Еліна, Рыгор Адольскі, Сямён Лісіцкі, Ляонцій Кіслянскі, Гаўрыла Арыстоўскі, Сцяпан Заруцкі, Іван Махоўскі, Ігнат Палонскі, Г. Пачэпа, Астап Іваноў [69]. Найбольш здольны сярод іх быў Васіль Пазнанскі. Упершыню на яго творчасць звярнуў увагу і даў ёй высокую ацэнку А. І. Успенскі [70], паставіўшы яго на адзін узровень з рускім мастаком Сімонам Ушаковым. Упершыню імя Пазнанскага згадваецца ў дакументах царскага двара ў 1670 г., калі ён быў прыняты вучнем у Аружэйную палату да жывапісца Івана Безміна.

Найбольш актыўны перыяд творчасці В. Пазнанскага прыпадае на 1679—1683 гг. За гэты невялікі час ён стварыў значную колькасць прац, у асноўным па заказах царскага двара [71]. Яго пэндзлю належыць

---

[69] Харлампович К. В. Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. С. 257—258.

[70] Успенский А. И. Живописец Василий Познанский, его произведения и ученики//Золотое руно. 1906. № 7. С. 66—85.

[71] У 1679 г. Пазнанскі напісаў «Спаса Нерукатворнага» для прыдворнай царквы Спаса Нерукатворнага і плашчаніцу, распісваў Пакроўскі сабор у Ізмайлаве; у 1680 г.— «Распяцце з пакутамі» для прыдворнай царквы пакутніцы Еўдакіі. Разам з Карпам Залатаровым пісаў прытчы на падвалоках і сценах для драўляных харом на Новым Пацёмкіным двары баярына Ільі Данілавіча Міласлаўскага.

таксама вядомы партрэт патрыярха Нікана, напісаны незадоўга да смерці апошняга, у 1682 г. Напружаная творчая праца і цяжкія жыццёвыя ўмовы падарвалі здароўе мастака. Памёр ён у беднасці каля 1710 г. З вучняў В. Пазнанскага вядомы жывапісцы Гаўрыіл Волкаў з братам, Назар Ігнат Папоў, Фёдар Іваноў і Фёдар Нянін.

Стыль В. Пазнанскага адрозніваецца падкрэсленай дэкаратыўнасцю. Ён пісаў алейнымі фарбамі па палатну, а адзенне персанажаў часта выканана ў тэхніцы аплікацыі парчой ці тафтой, што надае фігурам падкрэслена плоскасны характар, асабліва пры супастаўленні з аб'ёмна вылепленымі святлаценем тварамі. Палітра мастака высветленая — пераважае белы колер у спалучэнні з шэра-блакітным, цёмна-зялёным, чырвоным і залаціста-жоўтым. Гэта надае яго працам каларыстычную свежасць і гарманічнасць. Улюбёная тэма мастака — пакуты Хрыста. Ён неаднаразова выконваў страсны цыкл, у тым ліку для наборнага іканастаса Распяцкай царквы ў Крамлі. Натуральнасць рухаў і поз, жыццёвая праўдзівасць дэталей спалучаюцца тут з выразнымі кампазіцыйнымі акцэнтамі. Графічная чысціня малюнка, дэкаратыўнае майстэрства змякчаюць напружаны драматызм сюжэтаў і надаюць ім светлы эпічна-апавядальны характар. Аднак мяккі паэтычны стыль В. Пазнанскага не перашкаджае яму дасягаць псіхалагічнай глыбіні і вострай індывідуалізацыі вобраза.

В. Пазнанскі належаў да той бліскучай плеяды майстроў-«іншаземцаў», творчасць якіх аказала велізарны ўплыў на развіццё рускага мастацтва другой паловы XVII ст. А. Успенскі характарызуе іх уклад такім чынам: «Глыбіня ідэй, разнастайнасць іканапісных сюжэтаў, шырыня іх распрацоўкі, уласцівыя візантыйска-рускаму мастацтву, злучыліся тады з прастатой і зграбнасцю, пластычнасцю форм, блізкасцю прыроды фігур і пейзажа, жыццёвасцю і яркасцю фарбаў, што складала асаблівасць заходніх школ жывапісу XVI—XVII стст... Твары адлюстраваных на абразах святых набываюць індывідуальны характар, больш правільную пастаноўку, рух і нават выраз. З апошнім цяжэй было справіцца іканапісцам, якія прывыклі пісаць зацверджаныя, умоўныя рысы» [72].

Творчасць В. Пазнанскага ўходзіць сваімі каранямі ў мастацкую культуру Беларусі і Украіны XVII ст., дзе ён запазычыў многія кампазіцыйныя рашэнні сваіх палотнаў. Прататыпамі для яго сюжэтаў служылі гравюры кніг, выдадзеных у Вільні, Полацку, Оршы, Магілёве, Кіеве. Гэтым тлумачыцца яго падкрэслена графічная манера пісьма.

Росквіт рускага мастацтва ў другой палове XVII ст. і перш за ўсё творчасць С. Ушакова і яго вучняў не маглі ў сваю чаргу не адбіцца на жывапісе Беларусі. Так, уплыў маскоўскай школы выразна відаць у «Старазапаветнай тройцы» [73]. Пластычная лепка твараў анёлаў мяккім святлаценем, што перадае аксамічістасць скуры, правільныя арыстакратычныя рысы твару прымушаюць успомніць узоры той матэрыяльнай, цяжкаватай, ідэалізаванай прыгажосці, якая натхняла мастакоў круга С. Ушакова. Але аб'ёмнасць фігур падаўляецца з дапамогай графічнай распрацоўкі складак адзення і некалькі падоўжных субтыльных прапорцый цела.

Смуглявыя твары анёлаў даволі цёмнай карнацыі супрацьпастаўляюцца вялікім плоскасцям гучнага аранжава-чырвонага, халоднага ру-

---

[72] Успенский А. И. Влияние иностранных художников на русское искусство во второй половине XVII в.//Золотое руно. 1906. № 7. С. 57.

[73] ДГМ (Масква). Інв. № 83295. I—VIII 4053. Зараз у МСБК.

жовага і сіне-зялёнага колераў. У каларыстычным ладзе абраза, у жывапісе палат і горак, у абстрактным, адасобленым тыпажы твараў адчуваецца ўплыў маскоўскага іканапісу.

Яшчэ больш яўна ён праяўляецца ў творы «Меркурый і Аўраамій Смаленскія» з Басценавіч, час стварэння якога прыпадае на 1723—1728 гг.[74] На фоне пейзажу з адлюстраваннем Смаленскага крамля на беразе Дняпра ўзвышаюцца высунутыя да самага абрэзу дзве манументальныя фігуры: злева — у цяжкім свяшчэнніцкім адзенні прападобны Аўраамій з ружанцамі, справа — юны воін, пакутнік Меркурый, у латах і пунсовым плашчы, што завіхрыўся ля ног.

Павярнуўшыся напаўабарота, яны скіравалі вочы на абраз Адзігітрыі Смаленскай, што лунае ў бяздонным небе. Верхняя частка, якая завяршаецца трохграннай аркай, пакрыта ляпным раслінным арнаментам. Мудрагелістыя завіткі арнаменту нагадваюць марозныя ўзоры на вокнах. Па сваёй кампазіцыйнай структуры басценавіцкі абраз блізкі да вядомага абраза з ДТГ «Іаар і Арцемій Верхалінскі»[75] канца XVII ст.

Творы жывапісу, якія адчулі моцны ўплыў рускага мастацтва, у асноўным паходзяць з буйных гарадскіх цэнтраў паўночна-ўсходняй Беларусі. Гэтыя помнікі нясуць адбітак стылявой перапрацоўкі маскоўскай традыцыі і характарызуюцца галоўным чынам імкненнем да больш паглыбленай і разнабаковай абмалёўкі персанажаў, павышанай цікавасцю да натуралістычнай дэталі, а таксама прыстасаваннем жывапісу да дэкаратыўнай сістэмы, што склалася ў Беларусі.

К пачатку XVIII ст. перамены, якія паступова накапліваліся ў арсенале мастацкіх сродкаў беларускіх іканапісцаў на працягу XVII ст., прыводзяць да значнай трансфармацыі стылю. Кампазіцыйная пабудова абразоў усё далей адыходзіць ад кананічных схем і ўсё часцей набывае выгляд натуральных жанравых сцэн. Выявы дзеючых асоб страчваюць урачыстую застыласць і атрымліваюць цяжкаважкасць і свабодную пастаноўку ў прасторы. Усё большыя правы набывае святлоценявая мадэліроўка аб'ёмаў, дзякуючы чаму адкрытыя чыстыя фарбы выкарыстоўваюцца рэдка і каларыт губляе мажорную гучнасць, становіцца больш змрочным. Узрастае апавядальнасць жывапісу, яна страчвае

84. Адзігітрыя. Абраз з г. Іванава Брэсцкай вобл. Канец XVII — пач. XVIII ст.

[74] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст. С. 68.
[75] История русского искусства. В. 13 т. М., 1959. Т. 4. С. 400.

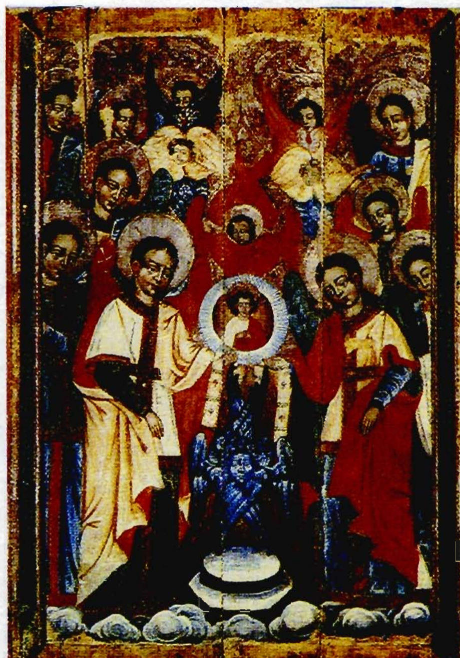
ўзнёслы, усхваляваны дух і набывае больш інтымна-лірычны характар. Аддаючы даніну эстэтыцы барока, якая ў адрозненне ад іконнага прадстаяння патрабавала развіцця падзей, мастакі часам ствараюць састаўныя кампазіцыі, напрыклад «Раство Хрыстова — новазапаветная тройца», якія выклікаюць ілюзію апавядання.

Гэтыя перамены былі абумоўлены важкімі сацыяльна-палітычнымі і эканамічнымі фактарамі. Цяжкія спусташальныя войны канца XVII — пачатку XVIII ст. прывялі ў заняпад гаспадарку краіны. Скарацілася колькасць насельніцтва [76]. Уніяцкая царква, імкнучыся ўтрымаць у арбіце свайго ўплыву масы прыгнечанага насельніцтва, выпрацоўвае незвычайны для сакральнага жывапісу «дэмакратычны» ідэал. Ніколі раней рысы твараў пракаў, святых і нават маці боскай не набывалі такога падкрэслена простанароднага, часам грубаватага характару. Але не толькі ўплыў народнага густу, фальклярызацыя мастацтва былі прычынай хутка ўзрастаючай экспрэсіўнасці жывапіснай мовы. У гэтым жа кірунку ўздзейнічаў прыклад «панскага» касцёльнага мастацтва, якое ў апошні перыяд эпохі барока ў сваю чаргу стала набываць рысы нястрымнай экспрэсіі.

І разам з тым не толькі гэтымі знешнімі прычынамі вызначаецца працэс развіцця беларускага жывапісу ў XVIII ст. Недзе глыбока, пад шматлікімі напластаваннямі працягваецца рух магутнай старажытнай традыцыі, якая дазваляе гэтаму грубаватаму мастацтву захоўваць высакародную чысціню вобразаў, праграмнасць і дыдактычнасць, усхваляванасць і паэтычнасць.

Для характарыстыкі данага перыяду развіцця станковага беларускага жывапісу багаты матэрыял даюць абразы двух так званых лілейных іканастасаў, у якіх у разьбяным арнаменце дамінуе матыў лілеі. Найбольш яркі ўзор абразоў першага іканастаса, створанага ў пачатку XVIII ст.,— «Сашэсце святога духа» з Зелава (ДММ). У самым цэнтры размешчана крыху буйнаватая фігура маці боскай, якая сядзіць са складзенымі на грудзях рукамі. Справа і злева ад яе па крутой дузе размешчаны ў два рады дванаццаць апосталаў. Амаль усе яны трымаюць у руках кнігі ў чорных вокладках. Зверху ад цэнтральнай, самай вялікай аркі на іх зыходзіць святы дух у выглядзе блакітна-шэрага голуба, абкружанага вохрыста-залацістым ззяннем і шчыльным воблачкам, прарэзаным вострымі трохвугольнымі языкамі святла, якое льецца ўніз. Уся гэта кампактная, маналітная група дадзе-

85. Сабор архангела Міхаіла. Абраз з в. Рубель Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 1700. ДММ БССР



[76] Гісторыя Беларускай ССР. Т. 1. С. 328—352.

на на абстрактным сярэбраным фоне, які пракрыты тугімі завіткамі графічнага расліннага арнаменту з кветкамі белай лілеі.

Адасоблены, містычны характар кампазіцыі яшчэ больш падкрэсліваецца амаль поўнай адсутнасцю дэталей, якія б паказвалі на канкрэтны інтэр'ер жылога дома ў Іерусаліме, дзе адбывалася падзея. Твары буйнагаловых каржакаватых апосталаў індывідуалізаваны, надзелены вострахарактарнымі партрэтнымі рысамі. Аб'ём твараў лепіцца колерам і лёгкімі прыцяненнямі, якія адпавядаюць дзвюм крыніцам святла — зверху і злева. Складкі адзення маюць умоўна-рытмічны характар, высветленыя мясціны напісаны разбеленымі фарбамі. Каларыт пабудаваны на спалучэнні прыглушаных і адкрытых таноў пурпуровага, ружовага, шэраблакітнага, зялёнага колеру.

Шмат якія рысы стылю згаданай працы — моцная экспрэсіяністычная дэфармацыя фігур і жэстаў, святло і гучны каларыт, строгая стрыманая манера пісьма, зусім чужая барочнай усхваляванасці і пышнасці, лаканізм, простанародны дэмакратычны тып твараў — сведчаць аб вялікай устойлівасці прынцыпаў эстэтыкі XVII ст.

Новыя рысы мастацкага стылю больш прыкметны ў абразах святочнага рада — «Благавешчанне» (ДММ) і «Раство Хрыстова».

У жывапісе «Благавешчання» экспрэсіўная дэфармацыя спалучаецца з цяжкаватай матэрыялістычнасцю фігур, зваротная перспектыва — з прасторавай глыбінёй у кампазіцыі. У імклівасці рухаў архангела, у крыху тэатральнай позе Марыі, на твары якой блукае лёгкая ўсмешка, выразна адчуваецца стыль барока.

Жывапіс абразоў другога, «лілейнага» іканастаса — далейшы крок у перапрацоўцы стылявых асаблівасцей мастацтва XVII ст. Вялікая блізкасць у характары разьбы па фону паказвае на тое, што выканана яна, відавочна, тым жа майстрам-траўшчыкам, што і ў першым выпадку, і таму час стварэння другога іканастаса прыпадае на 20—30-я гады XVIII ст. Галоўнае адрозненне жывапісу гэтага іканастаса — у вобразным ладзе, характары малюнка і мадэліроўцы фігур. У кампазіцыі пяціфігурнага «Дэісуса» (МСБК) дамінуючае месца займае буйная фігура Хрыста, які сядзіць на троне з высокай прамавугольнай спінкай. На яго плечы накінуты шэра-блакітны амафор з чорнымі крыжамі, які ломкімі складкамі спадае да ног Хрыста. Падоўжаныя фігуры Марыі, Іаана Хрысціцеля і дробныя пагрудныя выявы анёлаў, якія выглядаюць з-за спінкі трона, утвараюць вакол фігуры Хрыста плаўную дугу, што стварае дзякуючы маштабнаму скарачэнню фігур прасторавую глыбіню кампазіцыі. Выпуклыя, мякка мадэліраваныя блакітным святлаценем твары персанажаў дыхаюць спакоем і замілаваннем. Плаўныя павольныя рытмы, якія лёгка чытаюцца ў нахілах галоў персанажаў пярэдняга плана, стрыманыя жэсты, мяккія складкі адзення, строгасць кампазіцыі надаюць твору велічную ўрачыстасць. Цёплая змрочная колеравая гама з перавагай глухога карычневага, карычнева-чырвонага, цёмна-зялёнага колераў і залацістай вохры ажыўляецца невялікім акцэнтам шэра-блакітнага і белага колеру.

Задумліва мяккі, амаль лірычны стан яшчэ больш выразна выяўлены ў парных кампазіцыях апостальскага рада (МСБК). Падоўжаныя, з правільнымі арыстакратычнымі рысамі твары агорнуты глыбокім ценем. Пэўны аб'ём адчуваецца і ў фігурах апосталаў, задрапіраваных цёмным адзеннем, якое спадае да зямлі, шырокія вопісы нешматлікіх складак падначалены спакойнаму размеранаму рытму. Вытанчаны малюнак, свабодныя, дакладныя рухі, натуральныя позы апосталаў, каларыт, пабудаваны на цёплых зблізаных танах,

86. Раство багародзіцы.
Абраз з в. Рухча Столінскага р-на
Брэсцкай вобл. Канец XVII ст.

сведчаць аб высокай прафесійнай вывучцы жывапісца, у стылі якога адчуваецца ўплыў свецкага мастацтва.

Гэтыя ж тэндэнцыі можна прасачыць і ў жывапісе абраза «Цуд Юрыя аб змеі» 1729 г. з Чарнаўчыц. Юрый

87. Цуд Юрыя аб змеі. Абраз з в. Чарнаўчыцы Брэсцкага р-на. 1729

адлюстраваны ў момант скачка праз тулава зямліста-зялёнай пачвары. Грузна сагнуўшыся і абапёршыся на стрэмя, ён абедзвюма рукамі ўтыкае цяжкую дзіду ў адкрытую пашчу змея. Справа ўглыбіні — масіўная трох'ярусная цагляная вежа. У вокнах другога паверха бачны цар і царыца, якія застылі ў напружаным чаканні канца стычкі. Паміж вежай і Юрыем на каленях светлавалосая Елісата ў цёмна-зялёнай аксамітавай суkенцы і ружовым плашчы, накінутым на плечы.

Пры параўнанні гэтага абраза з «Цудам Юрыя» 1683 г. выразна адчуваецца эвалюцыя іканапісу на працягу 40—50 гадоў. Асноўны акцэнт робіцца не на сімвалічным супрацьпастаўленні вобразаў дабра і зла, а на больш вузка зразумелым і рэалістычна адлюстраваным моманце procіборства. У выніку ўзнікае дынамізм у кампазіцыі і падкрэсленае напружанне. Дзеянне ўмяшчаецца ў рэальную прастору, звужаецца і канкрэтызуецца момант, які адлюстроўваецца. Колер становіцца больш складаным і тонкім, добра перадаецца фактура матэрыялу і цяжкаватая матэрыяльнасць фігур. Іх аб'ём гарманіруе з глыбінёй, якая падкрэсліваецца не толькі маштабным скарачэннем фігуры Елісаты, але і ракурсам конніка. Каларыстычная гама высветленая, мяккая з перавагай светла-карычневага, бэзавага і жоўта-зялёнага колеру.

Разам з тым істотна ўзбагацілася і стала больш разнастайным партрэтнае майстэрства іканапісцаў. Майстру «Цуда Юрыя» з Чарнаўчыц даступныя шматпланавыя індывідуалізаваныя характарыстыкі, якія вызначаюцца канкрэтнасцю і жыццёвай перакананасцю. З вялікім замілаваннем і цеплынёй створаны ім вобраз маладой дзяўчыны, якая на каленях, склаўшы рукі на грудзях, чакае зыходу барацьбы. Яе багатае шаўкавістае адзенне, напісанае свабодным пастозным мазком, юны твар, які дыхае спакоем, абкружаны мяккім, святлопаветраным асяроддзем. Пяшчотнасць і бязгрэшнасць Елісаты адцяняюцца амаль карыкатурнымі тварамі яе бацькоў.

Новым, больш глыбокім псіхалагічным зместам напаўняецца ў беларускім іканапісе другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. вобраз жанчыны. Узнікае вялікая колькасць новых ізводаў мясцовых «Адзігітрый,» «Замілаванняў», якія побач са

старажытнымі із водамі Смаленскай, Вострабрамскай, Пачаеўскай, Чанстахоўскай маці боскіх шматразова вар'іруюцца і апрацоўваюцца. У сваёй сукупнасці ўцалелыя абразы маці боскай утвараюць своеасаблівую разгорнутую і ўсхваляваную паэму аб жанчыне-маці. Яны адлюстроўваюць тую шырыню спектра пачуццяў і перажыванняў, вобразы і тыпы, якія хвалююць мастакоў і якія ўкладваюцца імі ў цесныя рамкі вобраза маці боскай: царственная веліч і прыгажосць «Маці боскай — неўвядальны цвет» са Слуцка (ДММ), замкнуты, поўны ўнутранага трагізму вобраз «Маці боскай Чанстахоўскай» з Бродніцы, арыстакратычная стрыманасць і вытанчанасць «Маці боскай» з Глінны, глыбокая засяроджанасць, вялікая ўнутраная сіла ў спалучэнні з грубаватым амаль простанародным тыпажом «Маці боскай» з Іванава, парывістасць, эмацыянальная рухавасць «Маці боскай Замілаванне» з Прылук.

З серыі вобразаў, для якіх характэрна незвычайная сіла і глыбіня псіхалагічнага стану, шчырасцю чалавечых перажыванняў вылучаецца абраз «Замілаванне» са Здзітава (ДММ). Цёплы, светлы твар Марыі глыбока засмучаны. Асіметрычна пастаўленыя вочы з пачырванелымі павекамі скошаны на малога Хрыста, якога яна трымае на левай руцэ. Тонкі, ледзь кірпаты носік, маленькі рот са свежымі пунсовымі вуснамі, мяккі авал твару вылеплены лёгкімі празрыстымі мазкамі. Ад твару Марыі нібы адліла кроў, пакінуўшы толькі сляды румянца знізу шчок і атуліўшы скроні, вачніцы і лоб блакітнаватым ценем. На фоне яе бледнай скуры вылучаюцца ружовыя пальчыкі немаўляці, якое спалохана прытулілася да яе шчакі. Матчын боль і страх за лёс дзіцяці, якому пагражае небяспека, змагаюцца ў абліччы Марыі з лагоднасцю і пакорлівасцю. Марыя прадстае як простая слабая жанчына, якая ледзьве не страціла прытомнасць, даведаўшыся аб будучым пакутлівым лёсе свайго сына. Але ўся глыбіня ахапіўшых Марыю перажыванняў адбіваецца толькі на яе твары, унутранае высакародства, веліч яе характару падкрэсліваюцца стрыманым жэстам. Яна амаль не адказвае на парывістыя рухі сына, толькі злёгку скасіла на яго вочы і ўзяла ў сваю руку кісць яго левай рукі, тым самым кампазіцыйна замкнуўшы гэту поўную драматызму сцэну і надаўшы ёй амаль інтымны характар.

Жывапіс гэтага абраза вызначаецца вялікай мастацкай свабодай і строгім адборам выяўленчых сродкаў. Акцэнт робіцца на твары маці боскай, надаючы яму максімальную выразнасць, жывасць і рэльефнасць, падначальваючы гэтаму ўсё астатняе. Тварык немаўляці напісаны бегла, адзенне мадэліруецца некалькімі дакладнымі і энергічнымі вопісамі, якія амаль не драбняць шырокіх каляровых плям і надаюць фігурам лінейнаграфічны характар, які добра спалучаецца з арнаментальным малюнкам залатога фону. Сакавіты, цёплы каларыт, які ствараецца спалучэннем светла-чырвонага, шэра-блакітнага, жаўтавата-белага і залатога, адцяняе празрысты блакіт твару Марыі, утвараючы ілюзію паветранага асяроддзя вакол яе галавы.

Прыгаданыя прыклады сведчаць, што да сярэдзіны XVIII ст. у беларускім выяўленчым мастацтве амаль цалкам знікаюць сляды кананічнага ўмоўнага тыпажу. Сцвярджаецца вобраз рэальнай жанчыны, надзеленай багатым унутраным светам і сілай пачуццяў. Нягледзячы на дастаткова строгае следаванне патрабаванням, якія прад'яўляюцца да абразоў і выяўленчых сродкаў, у лепшых помніках дэманструецца бясспрэчнае жывапіснае майстэрства і ўменне мастакоў глыбока пранікнуць у псіхалагічны стан чалавека, паказаць прыгажосць і натуральнасць яго пачуццяў.

Побач з рысамі, агульнымі для ўсяго беларускага мастацтва, творы іканапісу другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. набываюць і пэўныя тэрытарыяльныя асаблівасці. Найбольш вывучаны вобразнасць і мастацкая мова жывапісу Магілёўшчыны, уплыў якога распаўсюджваўся на ўсходнюю частку сучаснай Віцебскай вобласці і поўнач Гомельскай [77].

У стылявых адносінах жывапіс магілёўскай школы неаднародны. Найбольш яркім узорам ранняга этапа развіцця з'яўляецца ўжо адзначанае «Нараджэнне маці боскай» 1649 г. (ДММ), якое вылучаецца маляўнічым шматфарбным каларытам, мноствам бытавых дэталей і падкрэсленай індывідуалізацыяй персанажаў. Яе некалькі рыхлая кампазіцыя адлюстроўвае імкненне мастака да рэалістычнага вырашэння сюжэта, які трактуецца ў форме жанравай сцэны. Нягледзячы на дбайную прапрацоўку дэталей інтэр'ера, адзення, архітэктурнага пейзажу, для жывапіснай тэхнікі гэтай працы характэрны свабодны, некалькі нервовы мазок і яўнае імкненне да аб'ёмнаколеравых вырашэнняў без увагі да графічнай чысціні малюнка.

У такой жа жывапіснай манеры, з імкненнем да дакладнай перадачы пачуццёва-адчувальнага свету, была выканана група абразоў з Баркалабава: «Тройца» 1675 г., «Хрышчэнне», «Стрэчанне», «Цуд Юр'я» (не захаваліся)[78]. Апошні ў кампазіцыйных адносінах блізкі да аднайменных абразоў 1683 і 1729 гг. Як і ў першым з іх, фігура воіна займае ў кампазіцыі дамінуючае становішча. Юрый лёгка, без намаганняў наносіць удар дракону. Сцэна барацьбы разгортваецца на фоне прасторавага пейзажу з рэдкімі купамі дрэў углыбіні. Мяккі святлацень рэльефна лепіць аб'ём фігур. Твар Юрыя мае адбітак пэўнай ідэалізацыі і абстрактнасці.

З цягам часу ў жывапісе Магілёўшчыны ўзмацняюцца рысы лінейнаграфічнага стылю з захаваннем у кампазіцыі і ў трактоўцы фігур той самай рэалістычнай асновы, што існавала раней. Магчыма, узмацненне лінейнасці і дэкаратыўнасці ў іканапісе звязана з шырокім распаўсюджаннем і развіццём кніжнай графікі ў Беларусі другой паловы XVII ст. Заўважаецца шэраг аналогій у кампазіцыйных рашэннях абразоў і гравюр, створаных майстрамі ў аршанскай (куцеінскай) і магілёўскай «брацкіх» друкарнях. Яркімі ўзорамі гэтага этапа развіцця магілёўскай школы з'яўляюцца абразы «Ушэсце Хрыста» (ДММ) і «Раство Хрыстова» (ДГМ) [79].

Кампазіцыя «Раства» падкрэслена асіметрычная. У левай частцы пад страхой ясляў Марыя нахілілася над немаўляткам Хрыстом у пялёнках, які ляжыць у цёмна-зялёным плеценым кашы. Справа, за каменнай балюстрадай, Іосіф і два пастухі становяцца на калені. Ззаду, у прасторы, разгортваецца гарысты пейзаж, заліты серабрыста-блакітным ззяннем. На вяршыні гары — шэра-зялёны каменны горад. Па дарозе спакойна едуць вешчуны, відаць адзінокая фігура вандроўніка. Ніжэй, ля невялікага гаю — краткі авечак. Над вешчунамі, прарываючы раслінныя парасткі разьбянога паза-

[77] Шчакаціхін М. М. Каталог аддзела старажытнага мастацтва. Мн., 1926. С. 12; Ён жа. Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства XVIII ст.//Віцебшчына. Віцебск, 1928. Ч. 1 і 2. С. 147—167.

[78] Знаходзіліся ў даваенным музеі ў Мінску. Уключаны ў «Каталог аддзела старажытнага мастацтва» М. Шчакаціхіна (Мн., 1926).

[79] Абодва абразы паходзяць з цэнтральнай Беларусі, аднак нязначная колькасць помнікаў, якія захаваліся з XVII ст., і недастатковая ступень іх даследаванасці не дазваляюць у сучасны момант вызначыць характэрныя рысы мастацтва Міншчыны, якое звычайна разглядаецца як галіна магілёўскай школы.

лочанага фону, лунае анёл у мандорле. Мірны ідылічны пейзаж, якому блакітнаватае святло і золата фону надаюць крыху містычны характар. Кампазіцыя напоўнена спакойным урачыстым рытмам. Мадэліроўка аб'ёмаў плоскасная, дамінуе колеравая пляма, графіка выкарыстоўваецца скупа, у асноўным для вопісу контуру. Фігуры каржакаватыя, кісці рук павялічаныя, што надае выразнасць жэсту. Твары надзелены характэрнымі рысамі — доўгія насы, вялікія вочы, гладка зачасаныя валасы. Карнацыя твараў бледная, мёртва-жоўтая. Каларыт глухаваты, у ім пераважаюць карычнева-вохрыстыя, шэра-блакітныя і зялёныя таны.

Колеравае вырашэнне «Ушэсця» вызначаецца большай свежасцю. Кантраснае супастаўленне ліловага, карычнева-чырвонага і сіняга з залаціста-жоўтым, шэра-блакітным і белым стварае ўражанне стракатасці, якая падкрэслівае экстатычнае хваляванне, што ахапіла натоўп апосталаў. Гэтай жа мэце служыць і графіка, якая тут адыгрывае вялікую ролю. Шматлікія вопісы складак драбняць колеравую пляму, рытмы ўзнятых рук і адкінутых назад галоў, дружны ўзмах крылаў чатырох анёлаў, што нясуць мандорлу з Хрыстом, надаюць кампазіцыі плоскаснасць і сухасць.

Абедзве названыя працы выкананы ў лінейна-графічным стылі, які аддае яўную перавагу драматычнай напружанасці апавядання, экспрэсіі, што падкрэсліваецца дэфармацыяй фігур і колерам. Жывапісная лёгкасць, каларыстычнае багацце, цікавасць да псіхалагічнай індывідуалізацыі, характэрныя для ранняга этапа развіцця магілёўскай школы жывапісу, цяпер адступаюць на задні план. Адначасова ўзрастае кампазіцыйнае майстэрства, прадуманасць і строгі адбор выяўленчых сродкаў.

Самабытным і яркім у сярэдзіне XVII ст. выглядае і мастацтва Брэсцкага Палесся. Такія буйныя гарады, як Брэст і Пінск, з даўніх часоў былі цэнтрамі культуры і рамяства. Менавіта там згрупаваны помнікі, якія прадстаўляюць два асноўныя напрамкі ў станковым жывапісе Палесся. Першы прадстаўляе група абразоў з Бездзежа. Іх жывапісная манера характарызуецца вытанчанасцю і дакладнасцю малюнка, свежай каларыстычнай гамай, простанародным тыпажом. Тонкія вострыя складачкі драпіровак практычна не выяўляюць аб'ёму цела. У дэкоры фонаў і палёў шырока выкарыстоўваецца падкрэслена графічны арнамент.

88. Тройца. Абраз з Крычава. Канец XVII ст. ДММ БССР

З цягам часу рысы лінейна-графічнага стылю ўзмацняюцца. Паблізу Пінска (у Столінскім і шэрагу іншых раёнаў) групуюцца помнікі, тыповым узорам якіх з'яўляецца прыгаданае вышэй «Распяцце». Падкрэслена плоскасны, графічны характар пісьма столінскіх абразоў, светлы, некалькі анемічны колер, спрошчаныя стылізаваныя формы ў чымсьці

радняць іх з мастацтвам Галіцыі і Валыні. Аналагічныя помнікі сустракаюцца таксама ў Славакіі [80], Румыніі [81] і Польшчы [82].

Павышаная экспрэсіўнасць, іматэрыяльнасць, абстрактнасць вобразнага вырашэння паказваюць на сувязь абразоў столінскай групы з манастырскім іканапісным мастацтвам. Распаўсюджанасць помнікаў гэтага стылю на вялікай тэрыторыі на поўдзень ад Пінска наводзіць на думку аб паходжанні ці цеснай сувязі іх з манастырскім мастацтвам Балканскага паўвострава. Аднак уцалелыя помнікі супярэчаць гіпотэзе простага запазычання, паколькі рафінаваныя рысы мастацтва столінскай школы складваліся паступова. У ранніх творах («Мікола» з Гараднoй, «Адзігітрыя» з Макрова) яшчэ выразна прасочваюцца рысы лінейна-графічнага стылю сярэдзіны XVI ст. Паступова лінейная распрацоўка фігур саступае месца колернай пляме, мякка прапрацаванай паўтонамі асноўнага колеру, узрастае роля контуру, які падкрэсліваецца вопісам. Графіка становіцца мякчэйшай, выпрацоўваюцца ўстойлівыя сігнатуры (вопіс губ, вачэй, вушэй), якія пераходзяць з аднаго абраза ў другі. Каларыт становіцца больш цёплым, з перавагай залаціста-жоўтай вохры, мяккага травяніста-зялёнага, аранжава-чырвонага, глухавата-шэра-сіняга колеру. Фон упрыгожваецца разьбяным арнаментам у выглядзе буйных раслінных парасткаў, якія сцелюцца па паверхні жывапіснага акна і нагадваюць узоры набіўных тканін. З цягам часу гэтыя ўстойлівыя адзнакі стылю пачынаюць размывацца. У пачатку XVIII ст. у фігурах з'яўляецца аб'ём. Выкарыстанне святлаценю пры захаванні збліжанага колеру фарбаў, характэрнага для столінскай школы, прыводзіць да таго, што каларыт робіцца бруднаватым і глухім. На фонах з'яўляюцца жывапісныя ўстаўкі барочнага характару, зніжаецца тэхнічная якасць твораў. К сярэдзіне XVIII ст. жывапісныя творы такога тыпу знікаюць.

Жывапіс заходняй часткі Брэсцкай вобласці, які ў першай палове XVII ст. вызначаўся такой жа графічнай культурай і цягай да вопісу, ужо тады характарызаваўся больш насычанай каларыстычнай гамай, ярка выяўленым аб'ёмам, характарнасцю мясцовага тыпажу. Архітэктурныя пейзажы вызначаюцца вялікай складанасцю, у будынках часта прысутнічаюць рысы рэнесанснай архітэктуры. Упрыгожаныя разьбою фоны амаль заўсёды пазалочаныя. Цэнтрам гэтага мастацтва быў Брэст — буйны гандлёвы і рамесніцкі цэнтр Беларусі XVI—XVIII стст., які меў ажыўленыя культурныя сувязі з Заходняй Еўропай.

У другой палове XVII ст. у мастацтве Брэста ўзмацняецца напрамак, які вызначаецца падкрэсленай жывапіснасцю пісьма. Тыповым узорам з'яўляецца ўжо згаданы «Архангел Міхаіл» з Чэрска. Яркі каларыт, адчувальная матэрыяльнасць жывапісу, драматычная напружанасць сюжэта характэрны і для вялікай групы абразоў, распаўсюджаных на тэрыторыі Маларыцкага, Кобрынскага, Жабінкаўскага і Камянецкага раёнаў («Спас Нерукатворны», «Пакланенне трох каралёў», «Архангел Міхаіл і св. Ануфрый» 1695 г. з Олтуша; «Спас Нерукатворны», «Адзігітрыя», «Ушэсце» і «Св. Ануфрый» з Дзівіна і інш.). У якасці прыкладу можна ўзяць абраз «Св. Ануфрый» (МСБК), які адносіцца да пачатку XVIII ст.

У цэнтры кампазіцыі адлюстраваны ў профіль укленчаны змучаны пустэльнік з неверагодна доўгай сі-

[80] Skrobucha H. Ikonen aus der Tschechoslowakei. Prague, 1971; Tkač S. Ikony. Bratislawa, 1980. S. 37, 65, 69.
[81] Nikolescu C. Ikoane vechi Romanesku. Bucuresti, 1976. S. 71, 77.
[82] Pieńkowska H. Ikony sądeckie XVIII wieku//Rocznik Sądecki, 1971. T. 12. S 582—608.

89. Невядомы мастак.
Партрэт Аляксандра Астрожскага.
1660—1670. ДММ БССР

вой барадою і валасамі, якія спадаюць ніжэй каленяў. На яго целе — толькі цёмна-зялёная махнатая набедраная павязка. Склаўшы рукі на грудзях, Ануфрый глядзіць міма анёла, які набліжаецца да яго на чырванавата-карычневым воблачку. Анёл, з вялікімі босымі ступнямі, на твары непадробнае здзіўленне, спрабуе накарміць з лыжкі святога. У другой яго руцэ — залатая чаша. Анёл апрануты ў цёмна-блакітны хітон і пунсовы гімацій, за спіною — маленькія шэрыя крылцы.

У глыбіні пустэльнага пейзажу, сярод скалістых берагоў уецца шэрасталёвая стужка Ніла. Злева за спіною Ануфрыя — чорная пячора, ля ўваходу ў якую ляжыць леў з дабрадушным чалавечым тварам. На буразялёным пазёме раскідана няхітрая ежа пустэльніка: рэпа, рэдзька, морква. У ніжнім правым кутку — маленькая фігурка манаха ў чорных рызах з чырвонымі пацеркамі ружанца і посахам у правай руцэ.

У мадэліроўцы адчуваецца імкненне да перадачы аб'ёмнасці, аднак святлацень ужываецца вельмі стрымана. Каларыт у цэлым глухаваты: цёмна-зялёныя, карычневыя, шэраблакітныя і вохрыстыя таны ўмела асвяжаюцца плямамі пунсовага, залатога і сярэбранага. Характэрным з'яўляецца ўключэнне ў кампазіцыю прамежкавай фігуры анёла. Яго роля заключаецца ў тым, каб разарваць непарыўнае іконнае прадстаянне, надаць кампазіцыі дынамізм і напружанасць, характэрныя для мастацтва пачатку XVIII ст.

Побач з творамі гэтага тыпу ў заходняй частцы Брэсцкай вобласці захавалася даволі вялікая група абразоў падкрэслена дэкаратыўнага характару [83]. Вонкавы бок абраза пакрываўся тоўстым пластом ляўкасу, а затым не толькі фон, але і значная частка кампазіцыі выконваліся ў тэхніцы разьбы па ляўкасу. Рэльефнае адлюстраванне серабрылася ці залацілася і таніравалася колернымі лакамі. Для жывапісу пакідаліся толькі адкрытыя часткі цела. Нельга сказаць, каб апісаная тэхніка была разлічана толькі на імітацыю абкладаў; паколькі жывапісны эфект таніровак вельмі вялікі, адлюстраванне атрымлівала падкрэслена дэкаратыўны характар. Узнікненне гэтай групы твораў можна, відавочна, звязаць з адносна непрацяглай дзейнасцю нейкай майстэрні ў паўднёвазаходняй частцы Беларусі. Іх вызначальная рыса, акрамя тэхнічнага выканання,— выкарыстанне своеасаблівага тыпажу: шыракаскулыя твары з тонкімі прамымі насамі, каржакаватыя мажныя фігуры і шаравата-зямлістая карнацыя адкрытых частак цела.

Тыповы прыклад твораў гэтай групы — «Нараджэнне Марыі» з Чарнян (МСБК). Кампазіцыя разбіта на два планы. Зверху злева на ложку пад балдахінам — святая Ганна. Каля яе — дзве жанчыны ў намітках, якія прыйшлі ў адведзіны. Справа ад яе — фігура Іаакіма на фоне раслінных парасткаў з буйнымі, плаўна выгнутымі лістамі. Унізе трое жанчын мыюць маленькую Марыю ў шырокім сярэбраным тазе. Побач стаіць вялікі збан з вадою. Спакойны ўрачысты рытм руху падкрэсліваецца скупымі жэстамі Іаакіма і Ганны, мяккімі складкамі адзення, плаўнымі завіткамі арнаменту, мяккім празрыстым колерам і ззяннем серабра і золата. Твары халаднаватай зямліста-шэрай карнацыі, ажыўленыя тонкай празрыстай падрумянкай на шчоках, глянцавітыя і выпуклыя. Рысы твараў выкананы тонкім чорным вопісам.

Помнікам гэтай групы ўласцівы яркія індывідуальныя рысы тэхнічнага і вобразнага плана, а таксама

---

[83] Вецер Э. І. Рэльефныя абразы як прыклад адлюстравання народных густаў у культавым мастацтве//Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 37—43.

гранічная дэкаратыўнасць, мяккасць, лірычнасць светаадчування. Яны ўтвараюць кампактную замкнёную групу, якая ўяўляе адну з найбольш прыкметных з'яў у жывапісе Беларусі таго часу.

Мастацтва сучаснай Гродзенскай вобласці з сярэдзіны XVII ст. адчувала заходнееўрапейскі ўплыў. Тут шырэй распаўсюджаны алейны жывапіс на палатне, але і ў межах традыцыйнай тэмпернай тэхнікі складваецца свой стыль, найбольш яркая адзнака якога — арыентацыя на ўзоры польскага і італьянскага алтарнага жывапісу. Характэрным прыкладам маляўнічага манерна-вытанчанага мастацтва з'яўляецца група абразоў з касцёла ў Шылавічах: «Дзева Марыя, якая топча д'ябла», «Айчына» і «Святое сямейства» (МСБК). Апошні ў кампазіцыйных адносінах нагадвае вядомую карціну Мурыльо. Па сакавіта-зялёнай траве поплаву насустрач гледачу ідуць Марыя і Іосіф, паміж якімі — падлетак Хрыстос. Ролю фону адыгрывае сцяна жамчужна-блакітнага туману, у якім плаваюць анёлы з расквечанымі крыламі, лунае святы дух у жоўта-залацістым ззянні. Аблічча Марыі дыхае чысцінёй і прыгажосцю. Яе адзенне — бэзава-ружовая сукенка з белым каўняром, светла-блакітны плашч з зялёнымі рэфлексамі, што струменіцца залацістымі складкамі, і белы, заліты блакітнаватымі рэфлексамі павой — нібы выпраменьвае ўнутранае святло. Поўнай процілегласцю гэтаму вобразу з'яўляецца смуглатвары сівабароды Іосіф, магутная каржакаватая фігура якога шчыльна задрапіравана кармінна-чырвоным плашчом з чорнымі вопісамі мяккіх складак. Фігурка Хрыста, апранутага ў белую да пят хламіду, заліта залацістa-жоўтым ззяннем. Маляўнічая сакавітая гама будуецца на тонкім спалучэнні чыстых і гучных адценняў. Матэрыяльнасць фігур, свабодныя позы, натуральныя рухі — усе гэтыя рысы развітага барока ўласцівы і стылю шылавіцкіх абразоў.

«Благавешчанне» з Коматава (МСБК) таксама нясе на сабе яркія рысы барока, аднак яго лаканічная, пазбаўленая прасторавай глыбіні кампазіцыя, падкрэсленая экспрэсіўная дэфармацыя фігуры архангела ўказваюць на больш арганічную сувязь з раннім этапам развіцця беларускага жывапісу. Вялізны няўклюдны Міхаіл цяжка падае на калена і працягвае Марыі белую лілею. Грацыёзная смуглявая Марыя, адарваўшыся ад аналоя, зграбным жэстам спыняе яго. Іх пальцы сутыкаюцца. Такія ж беласкурыя, ружовашчокія і мажныя, як і Міхаіл, анёлы, што плывуць на серабрыста-шэрым воблаку ў ярка-блакітным небе, засыпаюць гэту сцэну кветкамі. Звонкая, чыстая гама, пабудаваная на спалучэнні пунсовага, светла-жоўтага, карычневага, блакітнага і шэрага колеру надае твору мажорнае святочнае гучанне.

Найменшая колькасць твораў гэтага перыяду захавалася на землях паўночнай Беларусі. Не выклікае сумнення, што такія буйныя культурныя цэнтры, як Полацк і Віцебск, са старажытнымі традыцыямі манументальнага жывапісу, і ў XVII—XVIII стст. мелі значныя мастацкія сілы. Такія выдатныя творы, як ужо згаданае «Сашэсце ў пекла» з Дзісны, «Мікола» з Міёрскага раёна, «Ілья з жыціем» з Браслаўшчыны, выкананыя ў свабоднай жывапіснай манеры, напоўненыя вялікай унутранай сілай і адухоўленасцю, указваюць на тое, што, магчыма, якраз тут развівалася адна з найбольш моцных і плённых плыней станковага мастацтва Беларусі.

Гаворачы пра развіццё беларускага іканапісу ў XVII — першай трэці XVIII ст., важна адзначыць яго стылістычнае адзінства, яскравае ўвасабленне эстэтычных ідэалаў і высокае прафесійнае майстэрства.

90. *Невядомы мастак.*
Партрэт Аляксандра Астрожскага.
1660—1670. Фрагмент

* * *

У другой палове XVII — пачатку XVIII ст. далейшае развіццё атрымаў жанр партрэта. Ён па-ранейшаму займаў вядучае месца ў свецкім жывапісе. Хутка раслі родавыя галерэі, якія ў той час з'яўляліся своеасаблівымі зборамі партрэтнага мастацтва. У XVIII ст. на тэрыторыі Беларусі было зафіксавана шмат такіх збораў. Вялікая галерэя знаходзілася ў Канстанціна Тызенгаўза ў Паставах, у якой захоўвалася шмат партрэтаў знакамітых людзей таго часу. Своеасаблівы збор твораў быў пры Полацкім езуіцкім калегіуме. Да Вялікай Айчыннай вайны ў Полацкім краязнаўчым музеі захоўваліся 60 партрэтаў з гэтага збору. Цэўную цікавасць мае партрэтная галерэя роду Тышкевічаў. Яна была вылучана ў спецыяльны раздзел гісторыка-археалагічнага музея, адкрытага ў Лагойску ў 1842 г. братамі Канстанцінам (1806—1868) і Яўстафіем (1814—1873) Тышкевічамі. Буйнейшай мастацкай скарбніцай лічылася галерэя князёў Радзівілаў у Нясвіжы. Яе пачаў збіраць яшчэ Мікалай Радзівіл Сіротка (1549—1616), але асабліва папоўнілася яна пры Міхале Казіміры Радзівіле ў XVIII ст. Паводле вопісу 1779 г., у Нясвіжскім замку налічвалася 984 творы на дрэве і палатне. Да сярэдзіны XIX ст. колькасць іх значна скарацілася, у вопісе 1857 г. налічвалася ўсяго 211 назваў. Апошні вопіс быў зроблены ў 1928 г., у ім зафіксавана 256 партрэтаў.

На працягу XVII—XVIII стст. у беларускім партрэтным мастацтве склалася некалькі тыпаў партрэта, якія існавалі амаль да першых дзесяцігоддзяў XIX ст. Гэта парадны, рэпрэзентатыўны партрэт, дзе мадэль адлюстроўвалася ва ўвесь рост, радзей пакаленна ці пагрудна, з багатым антуражам. Парадны партрэт захаваў для нашчадкаў існаваўшую ў тыя часы іерархічную лесвіцу, на вышэйшай ступені якой знаходзіліся каранаваныя асобы, на ніжэйшай — прадстаўнікі шляхты. Прамежкавае становішча займалі магнаты.

У партрэтнай спадчыне гэтага часу можна выдзеліць тып так званага рыцарскага партрэта, які атрымаў шырокае распаўсюджанне ў другой палове XVII ст., калі асабліва расквітнела тэорыя «сарматызму», сцвярджаўшая паходжанне польскай шляхты ад старажытных ваяўнічых плямён сарматаў, у адрозненне ад іншых саслоўяў нібыта паходзіўшых з пакораных мясцовых плямён. Ваяўнічая напышлівасць, пачуццё выключнасці — галоўныя рысы герояў гэтых партрэтаў.

Шырокае распаўсюджанне атрымаў так званы трунны, ці пахавальны, партрэт — абавязковы атрыбут пахавальнага рытуалу. Ён пісаўся на метале алеем. Узорам для мастака служыў прыжыццёвы партрэт памёршага. Такога роду твораў мала захавалася на тэрыторыі Беларусі, таму асаблівую каштоўнасць мае партрэт Аляксандра Пацея (уласнасць Слонімскага краязнаўчага музея), дзе з вялікім пачуццём рэальнасці адлюстраваны рысы твару нябожчыка.

Карціна развіцця партрэтнага мастацтва была неаднастайнай і супярэчлівай. Пры двары польскіх каралёў працавалі еўрапейскія майстры, якія мелі добрую мастацкую адукацыю. Некаторыя магнаты мелі магчымасць запрасіць да сябе тую ці іншую знакамітасць. Але ў сядзібах, фальварках, магнацкіх рэзідэнцыях знайшлі сабе прытулак мясцовыя мастакі. Яны былі менш падрыхтаваны прафесійна, але лепш ведалі звычаі свае асяроддзе, яго норавы і звычаі. Палотны еўрапейскіх мастакоў з'яўляліся своеасаблівай школай для гэтых людзей.

У пачатку XVIII ст. уплыў французскага партрэтнага мастацтва ахапіў амаль усю Еўропу, вялікі попыт на яго быў і пры польскім каралеўскім двары. Прыдворны мастак

Аўгуста I французскі жывапісец Луі Сільвестр Малодшы (1675—1760) партрэтаваў не толькі членаў каралеўскай сям'і, але і многіх беларускіх магнатаў, якія былі яго сталымі заказчыкамі. У Нясвіжскай галерэі князёў Радзівілаў знаходзіўся партрэт Якаба Флемінга (ДММ), генерал-лейтэнанта артылерыі, першага міністра караля Аўгуста, мужа Тэклі Радзівіл.

Цікавы партрэт яго другой жонкі, Францішкі Ізабелы (ДММ), магчыма, таксама напісаны гэтым мастаком. З палатна глядзіць маладая жанчына ў свабоднай зграбнай позе з гарэзлівай усмешкай. На яе левай руцэ — птушка, правай яна трымае кветку. Хлопчык-негр падае жанчыне маленькі кошык з вінаградам. Гэты партрэт зусім непадобны на застылыя скаваныя выявы замкнутых у сабе прыгажунь мясцовых мастакоў. Усе формы на партрэце мякка мадэліраваны, пейзажны фон пабудаваны з улікам паветранай перспектывы. Уражвае празрысты колер, яго тонкія пераходы, лёгкая святлоценявая мадэліроўка твару.

Партрэт Аляксандра Астрожскага (ДММ) (60—70-я гады XVII ст.), відаць, быў намаляваны мясцовым мастаком. У ім праявіліся рысы, характэрныя для параднага партрэта другой паловы XVII ст. Князь апрануты ў еўрапейскі касцюм: шараваты кафтан з радам дробных залацістых гузікаў, з-пад якога відаць частка камзола, расшытага залатымі і сярэбранымі ніткамі, і пышныя рукавы белай кашулі з зялёнымі і чырвонымі стужкамі. На грудзях карункавае жабо, на нагах панчохі і светлыя

91. Невядомы мастак.
Партрэт Януша Вішнявецкага.
3-я чвэрць XVII ст. ДММ БССР

92. Невядомы мастак.
Партрэт Лізаветы Радзівіл.
2-я пал. XVII ст. ДММ БССР

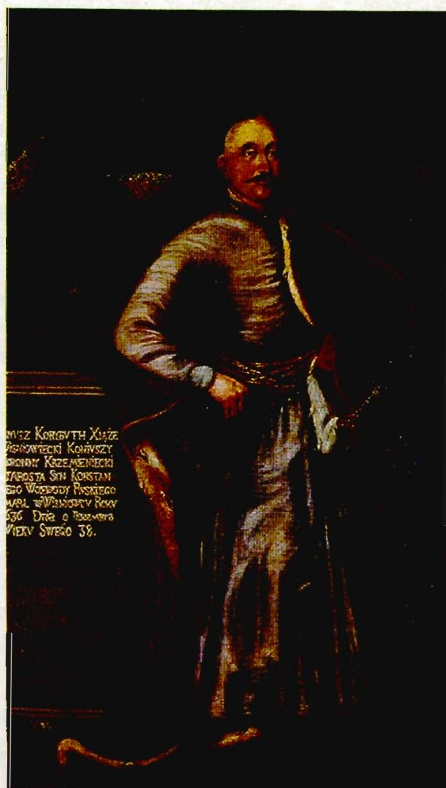
туфлі. Аб сувязі з мясцовым партрэтам сведчаць не толькі біяграфічныя даныя партрэтаванага і некаторыя дэталі ўбрання, але і стылістычныя прыёмы — скаванасць і застыласць пастаў, любоў да ўзорачча. У гэтым партрэце ў наяўнасці ўзросшае майстэрства мясцовага мастака, якое ўзбагацілася дасягненнямі еўрапейскай культуры. Каларыт карціны жывы і тонкі, аўтар цікава вырашае праблему перспектывы. Злева разгорнутая сцэна: постаць слугі з канём каля замкавай брамы; дрэвы, над якімі плывуць аблокі. Па-майстэрску, з добрым пачуццём фактуры напісаны стужкі, карункі.

Узрасло майстэрства і аўтара партрэта Кіпрыяна Жахоўскага (ДММ), мітрапаліта кіеўскага, епіскапа віцебскага, аршанскага і мсціслаўскага. Майстар свабодна валодае аб'ёмам і добра вырашае праблему размяшчэння фігуры ў прасторы. Колеравая гама пабудавана на спалучэннях прыгожых шаравата-карычневых і зеленаватых таноў, якія ажыўляюцца прыглушаным чырвоным колерам абруса, пояса і галаўнога ўбору.

Прозвішча мастака, які напісаў партрэт Януша Карыбута Вішнявецкага (ДММ), крамянецкага старосты, невядома, але асоба яго выклікае вялікую цікавасць[84]. Усё гаворыць за тое, што гэта быў мясцовы мастак высокага класа. Поза Януша Карыбута Вішнявецкага свабодная, нават адчуваецца некаторая доля элегантнасці ў яго паставе. Беспамылкова аўтар адлюстраваў усе дэталі, нядрэнна напісаў драпіроўкі. Каларыт карціны жывы, мазок шырокі і свабодны. Мяркуючы па касцюму, прычосцы, стылістычных прыёмах, партрэт напісаны ў трэцяй чвэрці XVII ст., пасля смерці Януша Карыбута Вішнявецкага. Гэта нярэдкая з'ява ў той час, калі пісалі партрэты людзей даўно памёршых, узяўшы за ўзор прыжыццёвую выяву чалавека. У нясвіжскай калекцыі Радзівілаў была цэлая серыя такіх партрэтаў[85].

На адным з палотнаў адлюстравана Лізавета Радзівіл (ДММ) — жонка ў другім шлюбе віцебскага

93. Невядомы мастак.
Партрэт Януша Радзівіла.
1650. ДММ БССР



[84] Мясцовыя майстры не падпісвалі сваіх прац. Рабіць гэта ім не дазваляла становішча ў грамадстве, бо мастак знаходзіўся на самай апошняй ступені лесвіцы ў табелі аб рангах. Толькі аднойчы прыдворны мастак Радзівілаў Юзаф Ксаверы Гескі адважыўся надпісаць партрэт Аўгуста Станіслава Панятоўскага (1783, ДММ), але так замаскіраваў свой подпіс, што яго толькі нядаўна ўдалося выявіць рэстаўратару.

[85] У 1778 г. у радзівілаўскай родавай галерэі іх налічвалася 126. Характэрнай рысай такіх партрэтаў быў герб Радзівілаў і скрутак з надпісам.

ваяводы Крыштафа Кішкі. На ёй касцюм XVI ст. Па таму, як мастак мадэлірує твар, малюе валасы, асабліва па руху рукі з кветкай, можна меркаваць, што партрэт напісаны ў канцы XVII — пачатку XVIII ст.

94. І. Шрэтар. Партрэт Еўфразіны Тышкевічовай. ДГМ, Масква

Безумоўную цікавасць уяўляе партрэт мінскага старосты, фундатара касцёла бернардзінцаў у Мінску пісара польнага Вялікага княства Літоўскага Анджэя Завішы (ДММ). Партрэт напісаны ў 1676 г. На карычняватым фоне пакаленная выява мужчыны, крыху павернутага ўправа. На ім цёмны жупан і такая ж дэлія, на плячах упрыгожаная залатым шыццём. Справа на стале, пакрытым чырвоным абрусам, адкрытая шкатулка і пяро — атрыбуты пасады пісара. Аўтар ідзе па шляху стварэння рэалістычнага вобраза, што было новай з'явай у партрэце другой паловы XVII ст. Пранікнёна, дакладна перадае ён знешнюю індывідуальнасць Завішы: хударлявы твар з рэзка ачэрчанымі скуламі, дзве папярочныя складкі на лбе, цёмныя валасы, шырокія чорныя бровы і ўважлівы позірк разумных вачэй. Як паведамляе летапісец знакамітых родаў Рэчы Паспалітай К. Нясецкі, Завіша «быў чалавекам вучоным і прыемным у абыходжанні» [86]. У партрэце мы бачым спробу даць характарыстыку гэтаму чалавеку, які пакінуў добры ўспамін пра сябе.

Такім чынам, можна меркаваць, што ў другой палове XVII — пачатку XVIII ст. развіццё жанру партрэта было інтэнсіўным. Складваліся асноўныя тыпы партрэта, якія існавалі да XIX ст. Побач з еўрапейскімі мастакамі працуюць у Беларусі мясцовыя жывапісцы, якія ўзбагацілі сваё майстэрства дасягненнямі заходнееўрапейскай культуры, захаваўшы пры гэтым самабытнасць.

ГРАФІКА

Беды і разбурэнні, што прынеслі беларускаму народу руска-польская і Паўночная войны, балюча адбіліся і на развіцці мастацтва. З Беларусі былі вывезены каштоўныя помнікі жывапісу і скульптуры. Першакласныя майстры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва пакінулі радзіму. Рэзка зменшылася колькасць друкарняў, што паўплывала на развіццё графікі. Некаторыя беларускія майстры гравюры пераехалі на Украіну і ў Расію. І ўсё ж цэлы шэраг твораў той пары дайшоў да нашых дзён. Захаваліся рукапісы, якія ствараліся ў Супраслі, Жыровічах, Куцейне, Віцебску, Пінску і іншых гарадах. Асобныя з іх аздоблены мініяцюрамі.

Характэрнай асаблівасцю кніжнай мініяцюры другой паловы XVII ст. з'яўляецца яе цесная сувязь

---

[86] Niesiecki K. Herbarz polski. Lipsk. 1839—1846.

з мастацтвам гравюры старадрукаў. Уплыў друкарскага арнаменту на мініяцюру заўважаецца ўжо ў другой палове XVI ст., але найбольш ярка праяўляецца ў разглядаемы перыяд. Пад непасрэдным уздзеяннем друкаванай кнігі ў некаторых рукапісах з'яўляецца тытульны ліст, у афармленне пранікае стыль барока. На змену балканскаму і новавізантыйскаму стылям, панаваўшым у XV—XVI стст., у XVII ст. прыходзіць друкарскі арнамент. Ранейшая шматколернасць у мініяцюрах змяняецца чорна-белай гравёрнай манерай друкарскага стылю — рэзкі штрых, кантрасты светлага і цёмнага. Малюнак тушшу, пяром імітуе ксілаграфію. Вядомы рукапісы, у якіх застаўкі і ініцыялы адціснуты з гравюрных клішэ. Ілюмінатары (асабліва ў Супраслі, Жыровічах, Куцейне) часам імкнуцца так аздобіць рукапісы, каб яны не адрозніваліся ад старадрукаў.

Друкарскі стыль сустракаем у «Мінеі Месячнай» XVII ст. з Маркава манастыра[87]. Як і ў скарынінскіх выданнях, у загалоўных літарах рукапісу — выявы чалавечых галоў, кветак, пладоў, рыб і г. д. Большасць ініцыялаў мае прамавугольную форму, што для ранейшых рукапісаў не характэрна.

Узаемадзеянне мініяцюры і гравюры добра відаць у афармленні «Апостальскіх пасланняў», пісаных у 1668 г. для Жухавіцкай царквы, што на Навагрудчыне. На л. 33 рукапісу надрукавана гравюра з выявай Хрыста ў круглым медальёне. Унізе подпіс «Лука», які, магчыма, указвае на імя гравёра.

Асаблівым вынаходніцтвам і мастацкасцю вылучаецца афармленне тагачасных нотных ірмалогаў. У іх шырока ўжываліся кінавар, застаўкі, мастацкія ініцыялы. У «Ірмалагіёне нотным», пісаным у 1638 г. у Супраслі Фёдарам Семяновічам, шмат друкарскіх заставак і загалоўкаў вяззю. Афармляючы кнігу, мастак-перапісчык, відаць, карыстаўся больш ранімі рукапісамі, аб чым сведчыць тэраталагічны стыль асобных ініцыялаў (л. 5, 16, 27, 32 і інш.). Аздоблены Ф. Семяновічам ірмалог належыць да найбольш мастацкіх рукапісаў XVII ст.

Выразна, з густам аформлены таксама «Ірмалагіён нотны» з Маркава манастыра ў Віцебску, у якім ёсць запіс віцебскага жыхара Яўстафія Івановіча. У кнізе пераважаюць друкарскія застаўкі, сустракаюцца вязь, ініцыялы.

Адмысловым майстрам афармлення рукапісаў быў супрасльскі мастак Гервасій Кішчык. Аздобленыя ім кнігі «Анфалагіён», «Мінея Месячная» вылучаюцца зручным фарматам, каліграфічным почыркам, багаццем аздоб. Афармляючы рукапісы, Кішчык браў за ўзор супрасльскія старадрукі. Вядомы імёны і іншых супрасльскіх мастакоў — Афанасія Свідзерскага, Самуйлы Піліхоўскага.

Беларускія перапісчыкі XVII ст. досыць часта дакладна капіравалі старадрукі. Напрыклад, рукапісны «Лімантар» з Жыровіцкага манастыра з'яўляецца майстэрскай копіяй «Лімантара», надрукаванага Спірыдонам Собалем у Кіеве ў 1628 г. Рукапіс мае тытульны аркуш.

Далейшае развіццё графікі, узнікненне новых жанраў (картаграфіі, відаў гарадоў, панегірычных гравюр з вялікімі тэкстамі і інш.) патрабавалі больш дасканалай тэхнікі, узбагачэння фармальна-мастацкіх сродкаў і тэхнічных прыёмаў гравіравання. Так званы абразны дрэварыт, які з часоў Скарыны панаваў у беларускай кнізе, ужо не мог задаволіць новыя жыццёвыя патрэбы. У абразной гравюры штрыхі лягчэй за ўсё кла-

[87] Рукапіс захоўваецца ў БАН ЛітССР. Апісаны Ф. Дабранскім у кнізе «Описание рукописей Виленской публичной библиотеки» (Вильно, 1882. № 162. С. 287).

дуцца ўздоўж валокнаў дрэва і значна цяжэй — упоперак, што абмяжоўвала магчымасці штрыхоўкі, асабліва ў гравіраванні шрыфту, дробных дэталей і г. д. У XVII ст. пашыраецца гравюра на метале (часцей за ўсё на медзі). Яна выконвалася на добра адшліфаванай дошцы спецыяльнымі стальнымі разцамі, давала дакладныя, тонкія штрыхі. Тэхніка медзярыта дазваляла шырока ўжываць перакрыжаваную штрыхоўку, багатую танальную мадэліроўку формы, спрыяла рэалістычнай перадачы рэфлексаў, святлаценяў і паўтаноў. У ім найбольш ярка выявіліся пошукі мастакоў у перадачы прасторы, засваенні класічнай спадчыны.

У развіцці рэалістычных традыцый у графіцы XVII ст. медзярыт быў вядучым відам мастацтва, з ім звязаны высокія дасягненні нашай графікі. У адрозненне ад дрэварыта ў кірылаўскай кнізе, які, за рэдкімі выключэннямі, моцна трымаўся канфесіянальнага зместу, медзярыт дае шмат прыкладаў па-сапраўднаму свецкага мастацтва, якое рашуча парвала з царкоўнай схаластыкай і стала на шлях праўдзівага адлюстравання жыцця.

Першыя вопыты гравіравання на метале на беларускія тэмы зроблены за мяжой у другой палове XVI ст.: «Карта Полацкай зямлі», «План Полацка» (1579). У Вялікім княстве Літоўскім да медзярыта адным з першых звярнуўся нясвіжскі гравёр Тамаш Макоўскі (1575—1630). Але канчаткова гэта тэхніка замацавалася ў польска-лацінскіх выданнях у XVII ст.[88]

У адрозненне ад дрэварыта гісторыя беларускай металагравюры (як і еўрапейскай наогул) — гэта гісторыя асобных майстроў, паколькі большасць медзярытаў падпісныя. Менавіта падпіснымі творамі вядомы мясцовыя і замежныя майстры ранняга і сталага барока: Аляксандр і Лявонцій Тарасевічы, Мікола Шымкевіч, Ян Екла, Іван (Інакенцій) Шчырскі, Міхась Сімкевіч, Максім Вашчанка, Лаўрэнцій Кршчановіч, Францішак Бальцэвіч, Конрад Гётке, Томас Шнопс, Лаўрэнцій Вілатц, Іаган Энгельгарт, Даніэль Пельцэльда, Абрахам ван Вестэрфельд і інш. Большасць з іх супрацоўнічалі ў друкарні Віленскай акадэміі, заснаванай Мікалаем Радзівілам Сіроткам (ён перавёз у Вільню брэсцкую друкарню, атрыманую ў спадчыну ад бацькі). У культурным жыцці Вялікага княства Літоўскага друкарня Віленскай акадэміі адыграла вялікую ролю. Яе кнігі чыталі ў Полацку, Віцебску, Пінску і іншых беларускіх гарадах. Гэтыя кнігі мелі розны фармат — у 4, 8, 32-ю долю ліста. Друкарня валодала вялікай разнастайнасцю шрыфтоў і ініцыялаў, гравіраваных клішэ. У ёй цесна супрацоўнічалі мастакі кнігі Беларусі і Літвы.

Амаль усе віленскія выданні мелі тытул, але ў адрозненне ад беларускіх кірылаўскіх друкарань з іх імкненнем выяўленчымі сродкамі «ачалавечыць» яго ў кнігах Віленскай акадэміі пераважала шрыфтавая кампазіцыя, нярэдка аздобленая рамкай з літога наборнага арнаменту. Загаловак, набраны буйным шрыфтам, звычайна даваўся зверху, ніжэй указвалася прозвішча аўтара і выхадныя даныя друкарні, унізе звычайна змяшчалася застаўка раслінанага або геаметрычнага характару.

У аздобах кніг віленскай друкарні ў XVI ст. пераважаюць раслінна-геаметрычныя формы: ромбы, трохвугольнікі, прамавугольнікі. Папулярнымі былі застаўкі з матывамі ваз і кошыкаў з кветкамі, пладамі, фруктамі, сланечнікамі і г. д. З пачатку XVII ст. у пышных барочных упрыгожаннях апрача раслінных матываў сустракаюцца выявы галоў людзей, жывёл, анёлаў, фаўнаў і г. д. З рас-

---

[88] Больш падрабязна аб гэтым гл.: Шматаў В. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII ст. Мн., 1984. С. 116—133.

паўсюджаннем стылю ракако ў застаўках парушаецца сіметрыя, з'яўляецца вычварнасць; малюнак шматлікіх амурчыкаў губляе цэльнасць, драбнее. У кнігах акадэмічнай друкарні сустракаюцца аздобы, характэрныя для выданняў Фларэнцыі, Парыжа, Рыма, Кракава [89].

Разам з тым на афармленне кніжнай прадукцыі друкарні Віленскай акадэміі ўплывала і графіка беларускіх кірылаўскіх выданняў. Так, першай кнігай, якая мела гравіраваны тытул, была «Пасціла» (1599) на літоўскай мове (пераклад пачынальніка літоўскай літаратурнай мовы Мікалоюса Даукшы). Тытул кнігі з'яўляецца дакладнай копіяй франтыспіса «Апостала», выдадзенага ў 1564 г. у Маскве І. Фёдаравым і П. Мсціслаўцам. У акадэмічную друкарню копія трапіла з друкарні Мамонічаў, дзе яна была выкарыстана неаднойчы яшчэ ў 90-я гады XVI ст. («Апостал», 1590, 1591; «Евангелле», 1595). На нашу думку, аўтарам копіі мог быць вядомы мастак-друкар Грынь Іванавіч, які паходзіў з Заблудава, вучыўся (на сродкі І. Фёдарава) у Львове, а ў пачатку 90-х гадоў XVI ст. выканаў шэраг друкарскіх прац для Мамонічаў.

У пачатку XVII ст. у афармленні кніг акадэмічнай друкарні ксілаграфію ўсё часцей замяняе медзярыт (сярод ранніх твораў — тытул Т. Макоўскага да «Панегірыка Казіміру», 1610), а к сярэдзіне XVII ст. металаграфія зрабілася асноўнай тэхнікай друкарні.

Актыўна супрацоўнічаў у віленскай акадэмічнай друкарні Аляксандр Тарасевіч — найбольш вядомы майстар станковай гравюры і мастак кнігі другой паловы XVII ст., лепшыя працы якога не саступаюць творам буйнейшых заходнееўрапейскіх мастакоў. Некаторыя даследчыкі мяркуюць, што ён нарадзіўся на Магілёўшчыне — у Глуску. На такую думку наводзіць той факт, што працяглы час мастак жыў у Глуску, дзе ён не толькі маляваў, але і друкаваў свае працы. Непарыўную сувязь з родным краем гравёр падкрэсліваў і ў подпісах пад медзярытамі [90]. Мастацкую адукацыю гравёр набыў у Аўгсбургу (Баварыя), дзе вучыўся ў славутых Кіліянаў. Вучоба ў адным з цэнтраў тагачаснай еўрапейскай культуры вызваліла мастака ад царкоўна-кананічных схем і канонаў, спрыяла засваенню свецкіх, рэалістычных прынцыпаў адлюстравання навакольнага жыцця. Ранні і прытым найбольш плённы перыяд творчасці А. Тарасевіча звязаны з Беларуссю, дзе ён награвіраваў каля палавіны сваіх прац, якія сёння вядомы [91]. Каля 1679 г. А. Тарасевіч пераехаў у Вільню. У апошнія гады жыцця працаваў на Украіне, у Кіеве, дзе каля 1730 г. памёр. Радзіму А. Тарасевіч, як і іншыя гравёры (Л. Тарасевіч, І. Шчырскі і інш.), пакінуў, відаць, з-за таго, што ў Беларусі ўзмацніўся націск езуітаў на праваслаўных, тым часам як на Украіне становішча значна стабілізавалася пасля падпісання «Вечнага міру» Расіі з Польшчай.

А. Тарасевіч быў надзвычай адораны, markdown рознабаковы, прафесійна сталы майстар, які выдатна валодаў кампазіцыяй, бездакорным малюнкам, дасканалай тэхнікай гравіроўкі. Працаваў ён у асноўным у галіне мастацкай аздобы кнігі і станковай графікі (пераважна партрэта). Улюбёнай яго тэхнікай была разцовая гравюра на медзі і афорт. Выяўлена каля 100 твораў мастака. Найбольш раннія з іх — 40 медзярытаў да кнігі «Малітвы і службы маці боскай

[89] Petrauskienė I. Vilniaus Akademijos Spaustuvė. 1575—1773. Vilnius, 1976. S. 142—162.

[90] Степовик Д. Олександр Тарасевич. Київ, 1975.

[91] Шматаў В. Гравіраванне ў Глуску//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1975. № 1. С. 43—49.

Марыі» («Rosarium...»). Як сведчаць подпісы, усе яны створаны ў Глуску. Над сваім першым вялікім ілюстрацыйным цыклам мастак працаваў каля пяці гадоў — з 1672, калі ім быў выкананы тытул, і да 1677 г., калі кніга ўбачыла свет. Кніга выходзіла двойчы — у Аўгсбургу і Вільні. Тытульныя лісты выданняў адрозніваюцца ў дэталях, але агульная кампазіцыя захоўваецца: загаловак даецца ў праёме архітэктурнай формы, паабапал сіметрычна размешчаны выявы святых, апосталаў, евангелістаў, анёлаў і г. д.

95. А. Тарасевіч. Тытул «Разарыума...» 1672

Тытул «Разарыума...» уражвае майстэрствам малюнка, адчуваннем пластыкі чалавечага цела, прафесіяналізмам і дасканаласцю тэхнікі. Без слядоў напружання, нібы іграючы разцом, А. Тарасевіч бездакорна малюе чалавечыя постаці, рэльефна, амаль скульптурна лепіць форму святлоценявой мадэліроўкай, скрупулёзна (але не суха) вырашае архітэктурныя дэталі з матывамі рэнесансу і барока. Трактоўка асобных фігур (напрыклад, апосталаў Паўла і Пятра, што стаяць па баках ад Марыі) блізкая да тагачасных беларускіх драўляных скульптур. З беларускай барочнай скульптурай пераклікаюцца і сядзячыя фігуры евангелістаў Матфея, Марка, Іаана і Лукі, награвіраваных у чатырох кутках тытула. Тытул «Разарыума...» належыць да найбольш дасканалых твораў тагачаснай графікі.

Ілюстрацыі «Разарыума...» па задуме, стылю і выкананню дзеляцца на дзве групы: каляндарны цыкл і евангельскія сюжэты. Асабліва цікавыя дванаццаць гравюр каляндарнага цыкла, у якіх адлюстраваны побыт і звычаі беларускіх сялян, іх цяжкая праца ў розныя поры года.

Выдатная гравюра «Сакавік». ...Раллёю ідзе селянін-сейбіт, левай рукой трымае прыпол з насеннем, правай рассыпае яго па раллі. Далей другі селянін арэ сахой, якую цягне пара стомленых валоў. Углыбіні кампазіцыі сярод неабсяжных палеткаў яшчэ некалькі сейбітаў, палац феадала, які, быццам вартавы, сочыць за працай сялян. Шмат жыццёвай праўды і ў гравюры «Снежань», дзе паказана, як беларускія сяляне смаляць на вогнішчы кабаноў. З вялікай выразнасцю адлюстравана нарыхтоўка дроў у «Лістападзе», касьба ў «Жніўні» і г. д. Каляндарны цыкл уражвае глыбокім рэалізмам.

Медзярыты на евангельскія сюжэты (іх 27) па зместу, стылю і манеры выканання некалькі адрозніваюцца ад каляндарных. У ілюстрацыях на евангельскія сюжэты адчуваецца глыбокае веданне мастаком рэнесанснага заходнееўрапейскага жывапісу, графікі. «Разарыум...» — лепшая праца А. Тарасевіча ў кніжнай графіцы. Ва ўсім тагачасным ма-

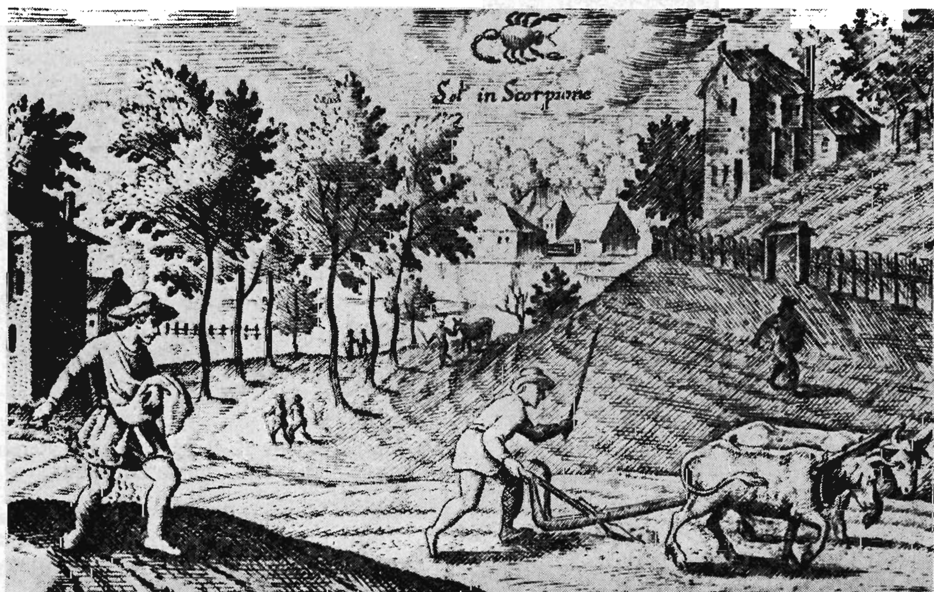
стацтве Рэчы Паспалітай няшмат кніг, якія па рэалізму і майстэрству ілюстрацый можна параўнаць з ёю. Гравюры прынеслі аўтару шырокую вядомасць, неўзабаве кнігі з яго медзярытамі выходзяць у Вільні, Кракаве, Слуцку, Замосці.

Паводле афармлення вылучаюцца таксама кнігі «Тры філасофіі» (1675), «Рацыянальная філасофія» (1683) і інш. У вырашэнні іх тытулаў мастак шырока карыстаецца вобразамі-алегорыямі, сімваламі. Штрых у А. Тарасевіча дакладны, энергічны і смелы, яго медзярыты багатыя па тону, дасканалыя па малюнку. Маляўнічыя светлыя плямы ўдала аб'ядноўваюцца з кантраснымі ценямі, якіх гравёр часта дасягаў перакрыжаванай або паралельнай штрыхоўкай.

Шмат працаваў А. Тарасевіч і як партрэтыст. Сярод ранніх прац — выкананы ў Глуску партрэт архідыякана М. Слупскага (1677) — цалкам рэалістычны твор, у выразнай, амаль гратэскнай характарыстыцы якога індывідуальнасць партрэтаванага выяўлена востра і бескампрамісна. Псіхалагічнай глыбінёй і яркасцю характарыстык вылучаюцца і іншыя партрэты: мінскага харунжага К. Клакоцкага (1685), В. Галіцына, Л. Барановіча (1693), караля Яна III Сабескага (1680). Адны з іх гравіраваны ў Глуску, другія — у Вільні і Кіеве. Мастацкі ўзровень партрэтаў А. Тарасевіча розны, але лепшыя з іх не саступаюць вядомым заходнееўрапейскім узорам.

Цікавая старонка ў творчасці гравёра — супрацоўніцтва са слуцкай друкарняй. Для аднаго з яе выданняў у 1685 г. мастак выканаў медзярытны партрэт мінскага харунжага Казіміра Клакоцкага (перакладчыка кнігі «Манархія турэцкая»). Па задуме і кампазіцыі гэты твор нагадвае эпітафійныя «надтрунныя» партрэты XVII ст. Апрача выявы мінскага харунжага ў акаймаванні завязанага на вузел ручніка (дэталь беларускай пахавальнай традыцыі) у партрэце шмат сімвалаў, алегорый: вобраз смерці на кані, вобраз жыцця, труна, самотныя дрэвы паабапал партрэтаванага і г. д. Партрэт даволі вы-

96. А. Тарасевіч. «Сакавік». Ілюстрацыя да «Разарыума...» 1672—1677



разны, хоць некалькі раздроблены кампазіцыйна.

У развіцці беларускай кніжнай графікі другой паловы XVII ст. А. Тарасевіч пакінуў прыкметны след. «Глыбокімі карэннямі быў звязаны А. Тарасевіч з Беларуссю,— юць магчымасці ўсебакова аднавіць біяграфію мастака. Дарэвалюцыйныя аўтары пісалі пра яго «заходнерускае» (г. зн. беларускае) паходжан-

97. А. Тарасевіч. «Лістапад». Ілюстрацыя да «Разарыума...» 1672—1677

піша Д. Стэпавік.—...Назіранні над працоўнымі буднямі беларусаў адбіліся ў шэрагу яго гравюр. Сярод партрэтаваных Тарасевічам дзеячаў былі беларусы або жыхары беларускіх гарадоў. Нямала беларусаў было таксама ў коле мастакоў, што з ім працавалі» [92]. А. Тарасевіч унёс вялікі ўклад і ў мастацтва Літвы, Украіны, Польшчы, упісаўшы тым самым яркую старонку ў гісторыю культурных сувязей брацкіх народаў.

Выдатным майстрам гравюры быў і Лявонцій Тарасевіч. Скупыя факты пра яго жыццё і творчасць не дане [93]. Большасць даследчыкаў лічаць, што Лявонцій быў родным братам Аляксандра Тарасевіча [94]. Мастацкую адукацыю Лявонцій Тарасевіч, відаць, таксама атрымаў у Аўгсбургу, у Кіліянаў. Пачынаў свой творчы шлях у Беларусі і Літве, а ў 80-я гады XVII ст., як і Аляксандр Тарасевіч, пераехаў на Украіну, дзе яго творчасць дасягнула свайго росквіту.

[92] Степовик Д. Олександр Тарасевич. С. 70.

[93] Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. 1. С. 260.

[94] Пра гэта гл.: Шматаў В. Ф. Гравюры Лявонція Тарасевіча//Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии. Мн., 1974. С. 265.

Беларускамоўных выданняў Л. Тарасевіча знойдзена пакуль што мала. Устаноўлена сувязь гравёра з супрасльскай друкарняй, дзе ён удзельнічаў у афармленні «Служэбніка». Выданне на тытуле названа віленскім, а ў калафоне — супрасльскім; у першым выпадку год выхаду — 1692, у другім — 1695. Тлумачыцца гэта тым, што «Служэбнік» пачалі друкаваць у Вільні, а закончылі ў Супраслі. Выдадзены «ў ліст», набраны чорнай і чырвонай фарбамі, у ім было 37 заставак з 12 дошак. Тытульны ліст мае форму трыумфальнай брамы з прамавугольным вертыкальным праёмам. Па баках брамы — Васіль Вялікі і Іаан Златавуст, вышэй — Георгій Дваяслоў. Гэты тытул — адзін з найбольш мастацкіх у беларускай кнізе. Цудоўна намаляваныя ў рост фігуры добра ўвязаны з асяроддзем. Дасканаласць малюнка, яснасць і дакладнасць штрыха ў Л. Тарасевіча здзіўляючыя: форма жывая, сакавітая, жыццёва напоўненая.

«Служэбнік» некалькі разоў перавыдаваўся. У 1713 г. ён выйшаў у Супраслі. Пазней, калі медная дошка сцёрлася, з тытула была знята копія, якая фігуруе ў супрасльскіх выданнях «Служэбніка» 1727 і 1763 гг. Капіравалі тытул і на Украіне (унеўскі «Служэбнік» 1773 г.). Але ўсе копіі саступаюць арыгіналу, мастацкага ўзроўню Л. Тарасевіча пераймальнікі яго не дасягнулі.

Апрача тытула Л. Тарасевіч награвіраваў для віленска-супрасльскага выдання партрэт К. С. Радзівіла. Кампазіцыя партрэта не вылучаецца цэльнасцю, уласцівай лепшым медзярытам Л. Тарасевіча. Празмерна акцэнтавана выява двухгаловага арла, які «зроўнены ў правах» з партрэтаваным. Адчуваецца паспешлівасць, экспромтнасць выканання. Але псіхалагічна вобраз даволі выразны, вастрыня характарыстыкі магната нагадвае раннія партрэты А. Тарасевіча.

Больш дасканалы «Партрэт ашмянскага прыстольніка Георгія Зямлі», які Л. Тарасевіч награвіраваў на мяжы 80—90-х гадоў. Як сведчыць надпіс, ён выконваўся з натуры, магчыма, у Ашмянах. Як большасць партрэтаў Л. Тарасевіча, і гэты ўпісаны ў круг, акаймаваны багатым барочным дэкорам. У партрэтаванага просты твар, высокі лоб, задумлівыя вочы, казацкія вусы. Над партрэтам сімвалічны вобраз славы ў выглядзе жанчыны з лаўровым вянком у левай руцэ. Па баках — архітэктурныя калоны, унізе — два раз'юшаныя арлы, паміж якімі на геральдычным шчыце выгравіраваны герб ашмянскага прыстольніка. Гэта цалкам рэалістычны твор, напоўнены нейкім асабістым, інтымным чалавечым пачуццём і дэмакратызмам. Л. Тарасе-

98. А. Тарасевіч. Партрэт мінскага харунжага Казіміра Клакоцкага. 1685

віч стварыў партрэт Зямлі без той пампезнасці і ідэалізацыі, якая шкодзіць некаторым іншым тагачасным партрэтам буйных беларускіх феадалаў. Гарманічная кампазіцыя, бездакорны, віртуозны малюнак, багацце тэхнічных прыёмаў, упэўненасць і разнастайнасць штрыхоўкі — усё сведчыць пра прафесійную сталасць і мастацкую вышкаленасць мастака, які дасканала валодаў усімі сакрэтамі майстэрства.

У канцы 1680-х гадоў Л. Тарасевіч стварае «Партрэт смаленскага епіскапа Б. Корвіна-Гансеўскага». Малады арыстакрат у пышным парыку адлюстраваны ў акаймаванні лаўровага вянка, абкружанага багатым барочным дэкорам. Мастак знайшоў выразны, прыгожы ракурс для галавы партрэтаванага, складаная барочная акаймоўка зроблена віртуозна, але празмерна дэталізавана, што перашкаджае «чытэльнасці» самога партрэта.

Важным момантам у жыцці і творчасці Л. Тарасевіча з'явілася паездка ў 90-х гадах XVII ст. у Маскву, дзе ён зрабіў партрэты рускай царэўны Соф'і і інш. Прафесійна выкананыя і надрукаваныя ў Маскве, яны з'явіліся першымі ў Расіі гравюрнымі партрэтамі на медзі. Такім чынам, Л. Тарасевіча можна лічыць адным з пачынальнікаў рускай станковай партрэтнай гравюры [95].

Але сапраўдных вышынь Л. Тарасевіч дасягнуў ва ўкраінскі перыяд творчасці. Звыш 40 медзярытных ілюстрацый да «Пацерыка Пячорскага» (Кіеў, 1702) зроблены ім з такім майстэрствам, якое рэдка можна сустрэць у найлепшых заходнееўрапейскіх выданнях таго часу. Не выпадкова Д. Равінскі лічыў, што гравюру з выявай Ерамея Празорлівага і іншыя можна паставіць на адзін узровень з найлепшымі творамі галандскіх майстроў [96]. Украінскія даследчыкі адзначаюць, што гравюры Лявонція Тарасевіча — важны этап ва ўкраінскай кніжнай справе. «Падобна таму як Аляксандр Тарасевіч першы на Украіне ўвёў металаграфію ў кніжку («Тры вянцы», 1688), то сямю гадамі пазней Лявонцій Тарасевіч змяніў вобраз кнігі, яе тэхніку і кампазіцыю. Гравюра на медзі стала набыткам свецкай кнігі...» [97]

У 1670 — 80-х гадах XVII ст. у друкарні Віленскай акадэміі супрацоўнічаў Іван (Інакенцій) Шчырскі. Яго графічны почырк блізкі да манеры Л. Тарасевіча, але ўзровень майстэрства ў ранніх творах быў крыху ніжэйшы. І. Шчырскі, як і іншыя мастакі, гравіраваў панегірыкі, гербавыя кампазіцыі, выявы святых. У афармленні панегірыка Цыпрыяна Жахоўскага ў гонар А. Ф. Дарагініцкага (Вільня, 1683) адчуваецца імкненне мастака ўзгадніць ілюстрацыі з тэкстам, арганічна ўвесці выяўленчы матэрыял у структуру выдання. Падобны сінтэз усіх кампанентаў кнігі ў тыя часы можна сустрэць не часта (акцэнт у афармленні рабіўся звычайна на франтыспісе).

Выкананыя І. Шчырскім да згаданага выдання выявы святых адрозніваюцца «зямнымі» рысамі, блізкасцю да лубка. Яны зроблены ў характэрнай для ранніх твораў І. Шчырскага эскізнай, накідачнай манеры. Вядомы і іншыя медзярыты І. Шчырскага віленскага перыяду.

Адначасова з Л. Тарасевічам і І. Шчырскім у віленскай друкарні ў гэтыя гады супрацоўнічаў Лаўрэнцій Крщчановіч. Ёсць звесткі, што ён вучыўся ў Віленскай акадэміі, з'яўляўся членам праваслаўнага брацт-

[95] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. С. 256.

[96] Ровинский Д. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895. Т. 2. С. 66.

[97] Степовик Д. В. Творчість Олександра Антонія Тарасевіча: Дiс. ...канд. містэцтвознавства. Київ. С. 159.

99. Л. Тарасевіч. Партрэт ашмянскага прыстольніка Г. Зямлі. Канец XVII ст.

ва [98]. Гэта быў адукаваны, здольны мастак, знаўца замежных моў, паэт-панегірыст, культурны дзеяч. Да ліку лепшых медзярытаў Л. Кршчановіча адносіцца план «Хоцінскай бітвы», змешчаны ў кнізе Я. Бенета «Дабрачыннае жыццё пана...». На гравюры адлюстравана бітва з турэцкімі войскамі ў лістападзе 1673 г. Агульнай кампазіцыйнай будовай медзярыт нагадвае вядомую карціну XVI ст. «Бітва пад Оршай» (Нацыянальны музей у Варшаве). У абодвух творах кампазіцыя даецца як бы з вышыні птушынага палёту. Вялізная панарама бітвы, шматлікія вайсковыя злучэнні, коннікі, пехацінцы, якія абкружаюць з усіх бакоў крэпасць, нарэшце, краявід з Днястром і пагоркамі на супрацьлеглым яго беразе — усё гэта намалявана і награвіравана некалькі ўмоўна, месцамі нават спрошчана, але вельмі пераканальна і эфектна.

Як сведчыць подпіс, Л. Кршчановіч гравіраваў «Хоцінскую бітву» па ўласнаму малюнку. Відаць, ён быў сведкам адлюстраваных падзей і, ствараючы гравюру, выкарыстоўваў уласныя натурныя накіды, замалёўкі. «Хоцінская бітва» сведчыць пра рэпарцёрскія здольнасці Л. Кршчановіча. Медзярыт з'яўляецца не толькі мастацкім творам, але і важным дакументам эпохі, які мае вялікую цікавасць для гісторыкаў. Сярод іншых твораў Л. Кршчановіча варта адзначыць партрэт полацкага епіскапа Б. Мадалінскага з кнігі «Трайная плошча...» (Вільня, 1674).

Побач з мясцовымі мастакамі ў Вялікім княстве Літоўскім працавала шмат замежных гравёраў: К. Гётке, Д. Пельцэльда, Г. Шнопе, Л. Вілатц і інш. Самым умелым і творча актыўным сярод іх быў К. Гётке — мастак шведскага паходжання, які ў 1642—1652 гг. жыў у Вільні. Вядома звыш 20 кніг, якія К. Гётке аздобіў медзярытамі. Тэхнічнае выкананне твораў даволі высокае, штрых тонкі, чоткі і выразны, але

100. Л. Тарасевіч. Партрэт смаленскага епіскапа Б. Корвіна-Гансеўскага. Канец XVII ст.

ўласцівай А. і Л. Тарасевічам адухоўленасці вобразаў у К. Гётке не было.

Цікавай старонкай творчасці гравёра з'яўляецца яго супрацоўніцтва з друкарняй Яна Лангега ў Любчы на Навагрудчыне. У 1648 і 1652 гг. тут было выдадзена некалькі кніг з медзярытамі К. Гётке. Сярод іх вылучаецца «Партрэт Б. Копця» (1648) — каштэляна навагрудскага.

Пра асаблівасці графічнага почырку Л. Вілатца сведчыць партрэт Валовіча ў кнізе «Слава нашчадка роду Валовічаў...» (Вільня, 1669) — характэрны вобразатвор эпохі баро-

---

[98] Степовик Д. Олександр Тарасевич. С. 68—69.

ка, у якім выява чалавека неаддзельна ад яго геральдыкі, атрыбутаў улады, сімвалаў ваенных доблесцей і г. д. Медзярыт зроблены з прыкметным графічным майстэрствам, тэхнікай металагравюры мастак валодаў дасканала. Тое ж датычыць твораў Д. Пельцэльды. Нам вядомы толькі адзін яго медзярыт — тытульны ліст да кнігі К. Друцкага-Хорскага «Святло месяца Тышкевічаў...» (Вільня, 1649). Гравюра з адлюстраванымі на ёй куточкамі старажытнай Вільні пераконвае чысцінёй умела пакладзеных штрыхоў і ліній, якія дакладна перадаюць выгляд гарадской сцяны, касцёлаў, палацаў і сціплых хат віленскіх ускраін.

Тагачасных твораў станковай графікі вядома няшмат. Асобнае месца сярод іх займаюць працы Абрахама ван Вестэрфельда — галандскага жывапісца, які ў другой палове XVII ст. быў прыдворным мастаком Радзівіла ў Нясвіжы [99]. Ён пісаў партрэты, ствараў кампазіцыі на батальныя тэмы. У асобных яго працах адлюстраваны гістарычныя падзеі, што адбываліся на беларускай зямлі («Здача Бабруйска», «Аўдыенцыя казакаў у Радзівіла», «Паланенне Крычэўскага пад Лоевам» і інш.). У іх дэталёва зафіксаваны батальныя сцэны, адзенне і зброя воінаў, архітэктура гарадоў, краявіды. Характэрная для галандскага мастака скрупулёзнасць выяўляецца ў гэтых творах даволі ярка. Вестэрфельд удзельнічаў у паходах Радзівіла, быў сведкам многіх важных падзей, якія занатаваў з натуры [100]. Відавочна, гэтыя малюнкі былі падрыхтоўчым матэрыялам для гравюр задуманага Радзівілам нейкага выдання, якое па невядомых прычынах не ажыццявілася.

Каля 1561 г. Вестэрфельд намаляваў з натуры Багдана Хмяльніцкага. Паводле яго малюнка, галандзец В. Гондзіус выканаў гравюрны партрэт легендарнага дзяржаўнага дзеяча Украіны, бацькі якога паходзілі з Беларусі [101]. Партрэт лічыцца найбольш удалым з мастацкага боку.

Вядомы таксама цікавыя факты беларуска-рускіх мастацкіх сувязей.

101. Л. Вілатц. Партрэт Валовіча. 1669.

У 70-я гады XVI ст., пераехаўшы з Масквы ў Заблудаў, славуты рускі першадрукар І. Фёдараў разам з П. Мсціслаўцам развілі лепшыя тра-

[99] Вестэрфельд А. ван//БелСЭ. Т. 3. С. 51.
[100] Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века//Тр. 13-го археол. съезда в Екатеринославе. М., 1908. Т. 2. С. 268—269.
[101] Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистэцтва XVI—XVIII стст. Київ, 1958. С. 36—37.

дыцыі Скарыны, унеслі ў беларускую кніжную справу і гравюру новы, свежы струмень, узбагацілі яе вопытам маскоўскіх кніжнікаў. У другой палове XVII ст. назіраецца адваротны працэс — інтэнсіўнае пранікненне беларускай ілюстраванай кнігі ў Маскву, дзе сумесная праца беларускіх і рускіх майстроў зноў дала надзвычай цікавыя вынікі.

У час руска-польскай вайны 1654—1667 гг. пасля ўзяцця царскімі войскамі Оршы і Куцейны ў рускі Іверскі манастыр на Валдаі была перавезена куцеінская друкарня. Куцеінскія друкары-мастакі разгарнулі там шырокую дзейнасць. У Іверскім манастыры яны надрукавалі «Часаслоў» (два выданні — 1657 і 1658 гг.), «Рай мысленны» (1659), «Брашна духоўнае» (1660), «Акафісты», «Святцы» і іншыя царкоўныя кнігі. Даследчыкі слушна адзначаюць, што па афармленню іверскія выданні працягвалі традыцыі куцеінскай друкарскай школы. Працуючы разам з рускімі майстрамі, куцеінскія мастакі стварылі яркія і арыгінальныя ўзоры кніжнай ілюстрацыйнай і дэкаратыўнай графікі. Большасць ксілаграфій у іверскіх выданнях выканаў гравёр Паісій. Апрача Паісія вядомы і іншыя рэзчыкі. У «Брашне духоўным» на арнаментальнай гравюры пакінуў сваё імя майстар Іёль, тытул рамкі падпісаны Філарэтам.

Дзейнасць куцеінскіх майстроў у Расіі — цікавая старонка ў гісторыі беларуска-рускіх мастацкіх сувязей. Даследчыкі называюць іверскую друкарню «эксперыментальнай лабараторыяй», дзе ўпершыню ў рускай графіцы праводзіліся новыя ідэі кніжнага афармлення [102].

Праца над засваеннем маскоўскімі кнігавыдаўцамі металаграфіі звязана з дзейнасцю Сімяона Полацкага, які быў ініцыятарам і арганізатарам маскоўскай друкарні пад назвай «Верхняя». С. Полацкі сабраў у ёй лепшыя творчыя сілы Масквы: выдатнага рускага жывапісца С. Ушакова, гравёра А. Трухменскага і інш.

Сярод медзярытаў у выданнях Сімяона Полацкага звяртае на сябе ўвагу «Варлаам і Іасаф», зроблены пад уплывам куцеінскай гравюры з кнігі «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа» (1673). У абедзвюх гравюрах аднолькавае размяшчэнне персанажаў, падобныя дэталі. Праўда, маскоўскі медзярыт па мастацкіх якасцях мацнейшы за куцеінскі: ён больш упэўнена, «карцінна» скампанаваны, лепш намаляваны і награвіраваны. Не зусім дакладная перспектыва куцеінскай гравюры ў Маскве набывае строгую ўраўнаважанасць усіх кампанентаў, што ідзе ад творчага пераасэнсавання класікаў Рэнесанса.

У Іверскім манастыры і ў Верхняй друкарні беларусы працавалі ў самых цесных кантактах з рускімі майстрамі; толькі сумесная бескарыслівая творчасць, узаемаразуменне прадстаўнікоў мастацтва двух братніх народаў маглі даць такія цікавыя вынікі.

У цэлым у другой палове XVII ст. рэалістычныя тэндэнцыі ў графіцы ўзмацніліся. Павялічылася колькасць майстроў гравюры. Заняпад дрэварыта, выкліканы вымушаным перапынкам у дзейнасці друкарняў, як бы кампенсуецца росквітам металагравюры, якая развівалася ў цесных кантактах з мастацтвам Літвы, Расіі і Украіны.

СКУЛЬПТУРА

У развіцці скульптуры другой паловы XVII ст. назіраецца пэўны спад, абумоўлены складанымі сацыяльна-палітычнымі і эканамічнымі

[102] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. С. 206.

абставінамі таго часу. Узмацняецца сацыяльны, нацыянальны і рэлігійны прыгнёт, у эканамічны заняпад прыходзяць гарады, скарачаецца ўнутраны рынак, падрываецца развіццё гарадскога рамяства. Значную частку насельніцтва Вялікага княства Літоўскага ўносяць шматлікія войны, якія пачынаюцца з сярэдзіны XVII ст. і цягнуцца з невялікім перапынкам 70 год. Таму не выпадкова ў гэты перыяд пачынаецца масавае перасяленне сялян і асабліва гарадскіх рамеснікаў у Рускую дзяржаву, дзе яны знаходзяць больш спрыяльныя ўмовы для працы і творчасці. Паток перасяленцаў значна павялічыўся ў часы руска-польскай вайны. Так, у Маскоўскай мяшчанскай слабадзе, паводле перапіснои кнігі 1676 г., налічвалася 412 уладальнікаў двароў і 75 бяздваровых мяшчан — выхадцаў з Беларусі. Беларускія перасяленцы жылі ў Тарапцы, Вялікіх Луках, Ноўгарадзе і іншых гарадах Рускай дзяржавы [103]. Шмат рамеснікаў было вывезена і рускімі вяльможамі. Цікавыя звесткі захаваліся пра шклоўскага разьбяра Кліма Міхайлава: «Ён, Клімка Міхайлаў, родам іназемец са Шклова горада, робіць разьбяную справу пад золата і сталярную справу. У першую службу ўзяў яго добраахвотна ў Шклове баярын князь Рыгор Сямёнавіч Куракін» [104]. Беларускія разьбяры былі тэхнічна адукаванымі майстрамі. Адзін з іх, Сямён Дзярэўскі, сам аб сабе паказвае: «робіць ён сталярную і разьбяную справу... і выразае на слупах, дошках зверы, і птушкі, і травы» [105].

Славу і прызнанне беларускім майстрам прынесла будаўніцтва Каломенскага палаца. Пад кіраўніцтвам старца Арсенія і Кліма Міхайлава імі былі выкананы ўсе разьбяныя работы па вонкаваму і ўнутранаму ўбранню палаца. Разьбой былі ўпрыгожаны фасады, рамы вокнаў, ліштвы. Карнізы, кранштэйны, капітэлі, шчыты пакрываліся пазалотай або расфарбоўваліся «жывапісным пісьмом». Другая арцель, якой кіраваў «сніцар» Сцяпан Зіноўеў, упрыгожвала палац скульптурнай разьбой. Так, у адным з пакояў каля акна злева «арол двухгаловы разьбяны, слупы пазалочаныя, пад слупамі два львы» [106]. Клім Міхай-

102. Фрагмент дэкору кампазіцыі «Марыя Магдаліна». Каля 1677 г. Касцёл аўгусцінцаў у в. Міхалішкі Астравецкага р-на Гродзенскай вобл.

[103] Абецедарский Л. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957. С. 19.

[104] Архим[андрит] Леонид. Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. М., 1876. С. 762.

[105] Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1934. С. 76—77.

[106] Чаев Н. Описание дворца Алексея Михайловича в селе Коломенском. М., 1869. С. 19—20.

лаў зрабіў у «сталовай да вокнаў 10 рук драўляных тачоных, якія потым былі пафарбаваны»[107]. (Своеасаблівы матыў чалавечай рукі, якая завяршала разьбяную калонку,— вельмі распаўсюджаны дэкаратыўны прыём у дэкоры царкоўных і палацавых інтэр'ераў. Ва ўбранні Каломенскага палаца точаныя «рукі», зробленыя К. Міхайлавым, выкарыстоўваліся ў якасці калонак, якія былі пастаўлены па баках акна і падтрымлівалі над ім разьбяны шпрэнгель.)

Беларускія майстры стварылі шэраг іканастасаў для Данскога, Сімяонаўскага, Нова-Іерусалімскага, Валдайска-Іверскага, Свенскага і Новадзявочага манастыроў. У дэкаратыўнае ўбранне іканастасаў яны ўводзілі скульптурныя выявы. Так, іканастас Праабражэнскай царквы Новадзявочага манастыра ўпрыгожвалі дзве пазалочаныя скульптуры анёлаў з рыпідамі ў руках.

Майстэрствам славіўся старац Іпаліт, які працаваў у Аружэйнай палаце разам са сваімі вучнямі Яфімкай Анціпавым, Ларкай Юр'евым, Данілкай Грыгор'евым. Яны «то ўпрыгожваюць царскую карэту разьбянымі слупкамі і дзяржаўнымі гербамі... то два кані пацешныя з жыўства Федару Аляксеевічу, то скрыні, рызніцы, цудатворныя ракі і іншыя рэчы»[108]. Вядома, што беларускія разьбяры Клім Міхайлаў, Давыд Паўлаў, Герасім Акулаў, Андрэй Іванаў рабілі раку ноўгарадскаму цудатворцу Саву Вішэрскаму. Ракі ўяўлялі сабой манументальныя разьбяныя збудаванні — своеасаблівыя грабніцы-саркафагі, прызначаныя для захавання мошчаў. У царкве яны ставіліся на бачным месцы — на спецыяльным узвышэнні — і багата ўпрыгожваліся разьбой і пазалотай. На вузкай вечцы ракі гарэльефна выразалася фігура святога ў архірэйскім убранні, бакавіны ўпрыгожваліся арнаментальнай разьбой (як у Савы Вішэрскага) або сцэнамі з жыцця святога, выразанымі таксама рэльефна.

Вядомы яшчэ некалькі скульптурных работ беларускіх майстроў — «Распяцце» і скульптура Міколы Мажайскага, выкананыя старцам Іпалітам. «Распяцце» было зроблена для Васкрасенскага Нова-Іерусалімскага манастыра, а затым перанесена ў Маскву і размешчана паміж дзвюма цэрквамі — Іаана Багародскага і Жыватворнай крыніцы. Над «Распяццем» было зроблена алебастравае скляпенне на калонах, распісанае пад мармур. Паміж калонамі стаяла плашчаніца, над ёю на дратах віселі шэсцьдзесят алебастравых херувімаў з пазалочанымі крыламі і вянцамі. Насупраць плашчаніцы на каменным фундаменце стаяла Іпалітава «Распяцце». Фігура Хрыста «цяжкая, паўнаважкая абвісае на крыжы і мае мала агульнага з традыцыйнымі выявамі «Распяцця» папярэдняй эпохі»[109].

Скульптура Міколы Мажайскага была даволі вялікага памеру, у чалавечы рост, і стаяла ў спецыяльнай нішы. Апрануты ў парчовае адзенне, Мажайскі ў адной руцэ трымаў меч, у другой — мадэль храма. І Хрыстос у «Распяцці», і Мікола Мажайскі мелі ўрачысты спакойны выгляд, «твары іх выяўлялі прыўзнятасць над чалавечымі турботамі... у дэталях разьбы няма ніякіх падрабязнасцей»[110].

У іншым плане вырашаны скульптуры Іосіфа Арымафейскага і Лог-

---

[107] Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI—XVII вв. М., 1918. Ч. 1. С. 521—618.

[108] Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. С. 82.

[109] Мнева Н. Е., Померанцев Н. Н., Постникова-Лосева М. М. Резьба и скульптура XVII века//История русского искусства. В 13 т. Т. 4. С. 329.

[110] Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. С. 390.

віна Сотніка з кампазіцыі «Распяцце з прадстаячымі», выкананыя, на думку даследчыкаў, беларускімі разьбярамі [111]. Скульптуры даволі вялікага памеру — у паўтара чалавечага росту — выразаны з асобных кавалкаў дрэва, якія потым накладваліся і прыклейваліся, што дало магчымасць зрабіць фігуры полымі. Скульптуры пафарбаваны ў зялёны, сіні і залацісты колер. Іосіф паказаны ва ўрачыстай і велічнай, некалькі экзальтаванай позе. Узнятыя рукі звернуты да цэнтра, да выявы Хрыста, якая не захавалася. Грузная фігура абцяжарана масіўнымі шырокімі, аб'ёмна выступаючымі складкамі адзення. Скульптура Логвіна Сотніка больш лёгкая і выдае руку іншага майстра, хаця агульная канцэпцыя пабудовы вобразаў адзіная. Створаныя недзе ў канцы XVII — пачатку XVIII ст., гэтыя творы нясуць рысы стылю барока, якое атрымлівае значнае развіццё ў беларускай скульптуры гэтага перыяду.

У распаўсюджанні барока вялікую ролю адыгрываюць каталіцкія ордэны, асабліва ордэн езуітаў. Значную ўвагу яны надаюць будаўніцтву касцёлаў, кляштараў, якія разглядаюцца імі як важны сродак рэлігійнага заняволення беларускага народа. Будуюцца касцёлы бернардзінцаў у Друі, брыгітак — у Мсціславе, бернардзінак — у Мінску і Будславе, аўгусцінцаў — у Міхалішках, касцёл Карла Барамея — у Пінску, уніяцкія цэрквы ў Княжыцах, Быцені і інш. Але, на жаль, да нашага часу інтэр'еры многіх храмаў не захаваліся, за выключэннем асобных. Яны былі багата ўпрыгожаны творамі жывапісу, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і скульптурай. Менавіта скульптуры належала галоўная роля ў арганізацыі інтэр'ера, які дзякуючы ёй напаўняўся канкрэтна пачуццёвымі вобразамі, канкрэтна жыццёвым зместам. Скульптура функцыянальна звязана з архітэктурай, актыўна ўкараняецца ў яе канструкцыю. Характэрным у гэтых адносінах з'яўляецца скульптурны ансамбль касцёла аўгусцінцаў у в. Міхалішкі Гродзенскай вобласці (1653), які па сваёй значнасці, мастацкай дасканаласці з'яўляецца унікальным помнікам ранняга барока ў Беларусі.

Скульптура і стукавая ляпніна храма былі выкананы італьянскімі скульптарамі П. Перэці і Янам Марыя Галі. У 1677 г. яны прыехалі ў Вільню, дзе працавалі ў касцёле Пятра і Паўла, прычым Перэці выконваў фігурную пластыку, Галі — арнаментальны дэкор. Ім дапамагаў мясцовы майстар М. Жылевіч. Разам працавалі яны і ў Міхалішках, дзе стварылі багаты ансамбль барочнай скульптуры (каля 1677).

Архітэктура касцёла лаканічная і суровая, а інтэр'ер, адкрыты патокам святла і паветра, уражвае гледача велічнасцю і багаццем, прыгажосцю дэкаратыўнага ўбрання, выключным адзінствам скульптуры і архітэктуры. Скульптурны ансамбль і пышны арнаментальны дэкор падпарадкаваны агульнай задуме і знаходзяцца ў арганічнай сувязі з прасторавай кампазіцыяй інтэр'ера.

Унутранае ўбранне храма выканана ў стуку — матэрыяле, які ўяўляў сабой сумесь вапны, пяску, мармуровай крошкі, гіпсу, клею. Стук надзвычай пластычны матэрыял, таму ён выкарыстоўваўся як для выканання скульптурных фігур, арнаментальнага дэкору, так і для архітэктурных частак алтароў. Акрамя таго, гэты матэрыял валодае багатымі каларыстычнымі магчымасцямі. Ён мог зберагаць свой асноўны тон, а мог быць і паліхромным, калі ў раствор дабаўлялі фарбавы пігмент. У Міхалішках стук, з якога выкананы сем алтароў, рэльефныя сюжэтныя пано, арнаментальны дэ-

[111] Леонов А. И. Деревянная скульптура// Русское декоративное искусство. М., 1963. Т. 2. С. 79—80.

кор, выявы святых, захоўвае свой белы тон. Усё ўбранне надзвычай выразна глядзіцца на блакітным фоне сцяны, дзе спалучэнне двух блізкіх колераў стварае тонкі жывапісны і пластычны эфект.

Галоўны алтар захоўвае рэнесансную яснасць увогуле строгай і ўраўнаважанай структуры, але ламаны малюнак карніза і складаныя арнаментальныя акаймоўкі першага яруса сведчаць ужо пра барочныя ўплывы. Алтар двух'ярусны, з чатырма вітымі калонамі. У цэнтры — карціна «Архангел Міхаіл», па баках паміж калонамі — скульптуры Іаана Хрысціцеля і св. Лукі. Выявы строга франтальныя, позы велічныя і высакародныя, лепка суровая і стрыманая. У верхнім ярусе рэльефную кампазіцыю «Распяцце» фланкіруюць вітыя калоны, фігуры ўкленчаных епіскапаў і сядзячых анёлаў. Завяршае алтар фігура богабацькі ў воблаках у акружэнні херувімаў і анёлаў. Твары іх надзвычай індывідуальныя: адны спакойныя, другія задуменныя, трэція здзіўленыя.

Паміж пілястрамі змешчаны чатыры двух'ярусныя бакавыя алтары, такія ж алтары знаходзяцца каля прэзбітэрыя. Перад імі на бакавых сценах — стукавыя кампазіцыі «Хрышчэнне» і «Марыя Магдаліна, якая абмывае ногі Хрысту». Рэльефы шматфігурныя, свабодна пабудаваныя, у кампазіцыі ўводзяцца архітэктура і пейзаж, што надае ім асаблівую жывапіснасць і эмацыянальнасць. Вобразы вызначаюцца дакладнасцю мадэліроўкі, пэўнай абагульненасцю форм. Значнай пластычнай выразнасцю надзелены вобраз Марыі Магдаліны. Майстар падкрэслівае яе жаноцкую прывабнасць і пяшчотнасць, мяккі авал твару, акругленасць шчок.

Пэўную сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку ў агульнай кампазіцыі інтэр'ера нясуць рэльефныя выявы апосталаў на кансолях, упрыгожаных маскаронамі і акантавымі лістамі. У інтэр'еры храма яны размешчаны своеасабліва — ля хору, па вуглах — Варфаламей, Сымон, Тадэуш, Матфей, на чатырох пілястрах — Якуб,

103. Дамінік. 2-я пал. XVII ст. ДММ БССР

Іаан, Фама і Піліп, ля галоўнага алтара — Андрэй і Пётр, Павел і Якуб. Фігуры апосталаў амаль у два разы большыя за чалавечы рост і паказаны ў паўабарота да гледача. Жэстамі, звернутымі да галоўнага алтара, яны быццам падводзяць гледача да яго.

Рэльефныя выявы апосталаў на фоне шырокіх пілястраў глядзяцца амаль скульптурна. Фігуры іх дадзены ў руху, у тварах адчуваюцца яркія чалавечыя характары. Прычым твары вельмі індывідуалізаваныя. У Паўла, напрыклад, высокі, зрэзаны маршчынкамі лоб, вялікія, прыкрытыя вейкамі вочы, крыху адкрыты рот, быццам ён заканчвае страсную пропаведзь. Гэта ўражанне ўзмацняецца мадэліроўкай адзення. Буйныя зігзагападобныя хвалі, утвораныя крыссем плашча, зламаная лінія падолу ў выглядзе кароткіх грабеньчатых складак надаюць дынамізм усёй фігуры. Цікава адзначыць, што выявы апосталаў ствараюць у інтэр'еры апостальскі рад, які стане ў далейшым вельмі характэрным як для алтароў, так і для іканастасаў беларускіх храмаў.

Вялікая роля ў вобразным ладзе інтэр'ера касцёла належыць арнаментальнаму ўбранню. Галоўны і бакавыя алтары, фігуры апосталаў, два клеймы пад хорамі, два ўваходы ў прэзбітэрыі акаймоўваюць пругкія лісты аканту, гірлянды кветак і садавіны, рогі дастатку, дубовыя лісты, анёлы, пуцці, фантастычныя маскі, у трактоўцы якіх праявіліся тонкі густ і фантазія майстроў. Трэба адзначыць незвычайнасць некаторых матываў дэкору. Так, пэўную цікавасць у гэтых адносінах уяўляе фрагмент дэкору кампазіцыі «Марыя Магдаліна» з выявай маскарона. Яго барада і пасмы валасоў пераўтвараюцца ў лісце, а з рота быццам вырастаюць ружанцы, крыж, букет кветак. Відаць, майстроў тут натхняла эмблематыка, якая была шырока распаўсюджана ў эпоху барока [112].

У пачатку XVIII ст. у беларускіх храмах ствараецца шэраг цікавых алтарных комплексаў, у канструкцыйным вырашэнні якіх назіраюцца новыя рысы. Алтары становяцца больш складанымі па сілуэту, значнымі па памерах, насычанымі фігурнай і архітэктурнай пластыкай. Выключнае месца ў гэтых адносінах належыць комплексу алтароў францысканскага касцёла Успення дзевы Марыі ў Пінску, выкананых пры рэканструкцыі касцёла пасля пажару ў 1712—1730 гг. Гэтым часам можна датаваць галоўны, шэсць бакавых алтароў (Францыска, Ісуса, маці боскай Ружанцовай, Антонія Падуанскага, Варвары, святога сямейства), амбон, а таксама шэраг

104. Анёл з калонай. Сярэдзіна XVII ст. ДММ БССР

[112] Гросмане Э. Вопросы изучения деятельности резчиков Вентспилса//Искусство Прибалтики. Таллин, 1981. С. 89—92; Морозов А., Софронова Л. Эмблематика и ее место в искусстве барокко//Славянское барокко. М., 1979. С. 13—39.

асобных скульптур у капліцах. Скульптуры ў касцёле (каля 100) уяўляюць надзвычай багаты ансамбль, які стварае атмасферу ўрачыстасці і прыўзнятасці. Гэта ўражанне ўзмацняецца шматлікімі пазалочанымі або пасярэбранымі, як і ўся скульптура ў інтэр'еры, архітэктурнымі дэталямі — кансолямі, вітымі канеліраванымі калонамі, пышнай арнаментальнай разьбой з мяккімі святлоценявымі пераходамі.

Значную дэкаратыўную і сэнсавую ролю ў інтэр'еры выконвае галоўны алтар, які знаходзіцца ў паўкруглай апсідзе. Чатыры вітыя калоны нясуць прафіляваны карніз з разарваным франтонам. Паміж калонамі — скульптуры апосталаў Пятра і Паўла, над якімі ў лаўровых вянках — манаграмы Хрыста і Марыі. У верхнім ярусе ў пышнай арнаментальнай разьбе «Стыгматызацыя св. Францыска» — шматпланавая рэльефная кампазіцыя з раскрыжаваным Хрыстом на першым плане, справа — укленчаны св. Францыск з выцягнутымі ў маленні рукамі; на другім плане —манастыр, заснаваны Францыскам у Асізіі. Кампазіцыю акаймоўваюць галоўкі пуцці і фігуры анёлаў, паказаных у рост або ўкленчанымі. Выразная пластыка манументальных фігур Пятра і Паўла. Непаўторныя і своеасаблівыя іх твары. У Паўла ён прадаўгаваты, хударлявы, крыху асіметрычны, з выступаючымі скуламі і вялікім ротам. Кароткія валасы пакідаюць адкрытым высокі лоб з дзвюма рэзкімі складкамі. Выраз твару суровы. У процілегласць яму твар Пятра дабрадушны і даверлівы. Майстар падкрэслівае стрыманую моц, унутраную сілу, статычную веліч апосталаў, якія выяўляюцца ў пранізлівых позірках, шчыльна сціснутых вуснах. Іх рукі і жэсты ўражваюць дакладнасцю і пластычнай выразнасцю.

Цікава вырашаны і бакавыя алтары касцёла. Размешчаны яны пад вуглом да падоўжнай восі будынка і маюць, як і галоўны алтар, складанае завяршэнне.

Строгасцю і велічнасцю вызначаецца алтар маці боскай Ружанцовай на паўночнай сцяне трансепта. Абапал цэнтральнай карціны — скульптуры архангелаў Міхаіла і Гаўрыіла, паміж калонамі з пазалочанымі канелюрамі і капітэлямі — выявы св. Юр'я і невядомай святой. Скульптуры павернуты да гледача. На Юр'і — вянок з руж і рыцарскія даспехі, у руках — кап'ё. У яго па-юнацаму акруглены твар, мякка акрэсленыя вусны, плаўны контур сілуэта. Галоўную ўвагу майстар надае эфектнай позе святога, прыгожаму развароту яго фігуры. У выявах францысканцаў у алтары Антонія Падуанскага, наадварот, адчуваецца імкненне да дакладнай псіхалагічнай характарыстыкі, да перадачы ўнутранага стану вобраза. Характэрны іх прыземістыя, каржакаватыя постаці, вялікія рукі, шырокія ступні ног. Персанажы пададзены ў ажыўленых позах і быццам размаўляюць з кімсьці. Вусны паўадкрытыя, позірк накіраваны на субяседніка. У позах і жэстах адчуваецца свабода і адначасова ўнутраная стрыманасць. Пластычна выразная выява Антонія, які трымае на паўсагнутай руцэ голенькае дзіця з пухлявым тварам і поўненькім цельцам. Яно даверліва прытулілася да Антонія, на вуснах усмешка, быццам дзіця прыслухоўваецца да ласкавых слоў Антонія. Майстар падкрэсліў цеплыню адносін паміж імі.

Вельмі выразныя скульптуры анёлаў, паказаных у паўабарота да гледача, якія нібы падтрымліваюць алтарную карціну. Ногі іх сагнуты ў каленях, тулава крыху адкінута назад, галовы прыўзняты. Крылы з рэльефна мадэліраванымі пер'ямі разгорнуты. Левае прыўзнята ўверх, правае прыціснута да калоны. Рукі з абазначанымі мускуламі аголены па локаць. Твары круглявыя, з поў-

нымі шчокамі, высокімі лбамі, маленькімі ратамі. Фігуры пададзены ў складаным ракурсе, дынамічным развароце. Пад тунікай адчуваюцца паўнаважкія формы. Экспрэсія позы

105. Царская брама з Юр'еўскай царквы г. Віцебска. Каля 1690 г. ДММ БССР

выяўлена праз выразную трактоўку драпіровак адзення ў выглядзе выгнутых, ламаных ліній.

Сваёй дэкаратыўнасцю вылучаецца амбон, упрыгожаны сакавітай разьбой расліннага характару. У ніжняй яго частцы паказаны чатыры евангелісты, пасярэдзіне амбона — бог-бацька, па баках яго — апосталы Пётр і Павел. У іх характарныя твары, прысадзістыя фігуры, удала знойдзеныя пластычныя позы. Балдахін амбона, аздоблены пышнай ажурнай разьбой, вянчаецца фігурай архангела Міхаіла з мячом у правай руцэ і вагамі ў левай.

І бакавыя алтары, і амбон маюць самастойнае значэнне, але ў пэўнай ступені нібы акампануюць галоўнаму, падкрэсліваюць яго ўрачыстасць і святочнасць. У цэлым дэкаратыўнае ўбранне інтэр'ера, яго скульптурны і разьбяны дэкор знаходзяцца ў арганічнай сувязі з архітэктурай і вызначаюцца рысамі сталага барока.

Гэтыя ж рысы ўласцівы і шэрагу асобных скульптур, якія ў свой час з'яўляліся часткай алтарных кампазіцый, дэкарыравалі галоўны або бакавыя алтары. Яны вызначаюцца разнастайнасцю сэнсавага зместу і пластычных вырашэнняў. Звяртае на сябе ўвагу скульптура апостала (Магілёўскі абласны краязнаўчы музей). Паказаны ў момант душэўнага напружання, ён уражвае велічнасцю і значнасцю паставы, валявым адкрытым тварам. Унутраны стан падкрэсліваецца лёгкай асіметрыяй рыс твару, буйнаплоскаснымі складкамі вопраткі, якія быццам завіхураны ветрам.

Багаццем вобразных характарыстык вызначаецца шэраг скульптур з касцёла архангела Міхаіла ў Навагрудку (ДММ). Свабодна размешчана ў прасторы фігура Дамініка, галава горда прыўзнята, вусны сціснуты. Левая рука з разгорнутай кнігай апушчана ўніз. Барада жорстка натапырана ўперад, у неспакойны віхор закручваюцца валасы над шырокім ілбом. Цяжкія складкі вопраткі кладуцца адна на адну і каскадам падаюць уніз, кантрастуючы з гладкай паверхняй палярыны і кнігі. Дынамічны ракурс, разнастайная мадэліроўка паверхні падкрэсліваюць унутраную ўсхваляванасць вобраза.

У іншым плане вырашаны вобраз Роха. Сентыментальны выраз твару, дробныя складкі адзення, якія ства-

раюць мяккі святлацень, вызначаюць лірызм эмацыянальнага ладу скульптуры. Юны Себасцьян паказаны ў час катаванняў прывязаным да дрэва. Цела прабіта стрэламі, але твар прасветлены, на якім не бачна слядоў пакут. Доўгія мяккія валасы Себасцьяна падаюць на плечы, іх рух паўтараецца ў складках набедранай павязкі.

Барочнымі рысамі адзначаны шэраг скульптур з Троіцкага касцёла г. п. Шарашова Брэсцкай вобласці («Анёл, які музіцыруе», «Анёл з калонай»), з касцёла архангела Міхаіла с. Гнезна Гродзенскай вобласці («Анёл з воблакам»), «Распяцце» з Ваўкавыскага раёна (усе — ДММ) [113].

Асабліва выразная скульптура «Распяцце», на адвароце якой ёсць надпіс: Kazimirus Krupowicz 1696. Поўны глыбокага смутку твар Хрыста, на якім майстар канцэнтруе галоўную ўвагу. Панікла галава, абвісла важкае мёртвае цела. Скульптар дасягае значнай эмацыянальнай выразнасці дзякуючы скупой мадэліроўцы форм цела, стрыманасці і такту ў перадачы чалавечых пакут.

Усе названыя творы разнастайныя па псіхалагічных характарыстыках, але тым не менш у іх шмат агульнага — чулае стаўленне да канкрэтнага прататыпа, імкненне падкрэсліць унутраны стан вобразаў мадэліроўкай адзення, якое актыўна ўдзельнічае ў руху фігуры, ігнараванне дробных непрынцыповых дэталей, што, аднак, не перашкаджае майстрам дасягаць вялікай абагульненасці. Для гэтых твораў характэрна выразная, упэўненая разьба, выдатнае адчуванне дрэва як матэрыялу, які дапускае вялікую свабоду ў апрацоўцы форм.

106. Царская брама з Юр'еўскай царквы г. Віцебска. Каля 1690 г. Фрагмент. ДММ БССР

У беларускай скульптуры канца XVII — пачатку XVIII ст. прыкмет-

[113] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Іл. 84—87, 108.

на ўзмацняецца ўплыў народных густаў. Яна нясе адбітак мясцовых асаблівасцей і звязана з праяўленнем «нізавога» барока. Прыклад таму — скульптурны ансамбль галоўнага алтара касцёла Іаана Хрысціцеля ў в. Камаі Віцебскай вобласці, выкананы ў 1726 г. (у алтары захавалася пліта з датай яго асвячэння). Двух'ярусны, укампанаваны ў паўкруглую апсіду алтар мае дакладную канструкцыю і некалькі масіўныя, прысадзістыя формы. Такія ж прысадзістыя постаці ў апосталаў Пятра і Паўла ў нішах паміж калонамі першага яруса, Алены і Агнешкі на ўступах карніза, Саваофа, выява якога завяршае алтар. Майстар надзяляе іх характэрнымі рысамі, што робіць вобразы надзвычай канкрэтнымі і выразнымі. У Пятра і Паўла, напрыклад, шырока расплюшчаныя вочы, у Пятра адтапыраны вушы, у Паўла — ніжняя губа. Лінейныя абрысы фігур спакойныя і строгія, яны не парушаюцца нават крыссем плашчоў, якое быццам развяваецца на ветры. Нерухомасць, устойлівасць фігур падкрэсліваюцца іх франтальнай пастаноўкай, вертыкальным рытмам складак адзення, дадзеных рэльефна. Гэтыя скульптуры, арыентаваныя на народны густ, уражваюць лаканізмам выразных сродкаў, адухоўленасцю вобразаў.

Гэтымі ж рысамі адзначаны і рэльефныя выявы на створках царскай брамы з Юр'еўскай царквы г. Віцебска (каля 1690, ДММ).

Адметная асаблівасць яе кампазіцыі — некананічнае размяшчэнне выяў у верхніх клеймах, дзе замест традыцыйнага Благавешчання змешчаны Сімяон і Мікола — патроны заказчыкаў брамы. У чатырох ніжніх клеймах паказаны евангелісты з прастадушнымі круглявымі тварамі, шырока адкрытымі вачамі. У іх позах, жэстах адчуваецца некаторая наіўнасць і непасрэднасць, а ў кампазіцыі клеймаў — шмат па-народнаму перададзеных дэталей. Гнуткія раслінныя парасткі, якія ўтвараюць клеймы, ствараюць дадатковыя акругленыя лініі, што яшчэ выразней падкрэсліваюць рэльеф фігур.

107. Тайная вячэра. XVII ст. Фрагмент кампазіцыі. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік

Шырокае выкарыстанне раслінных матываў у кампазіцыі царскай брамы сведчыць аб тым, што майстар хутчэй за ўсё карыстаўся гравюрамі, дзе клеймы таксама часта ўтвараліся шляхам перапляцення галінак, лісця, кветак.

Такім чынам, можна адзначыць, што скульптура другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. арганічна звязана са скульптурай папярэдняга перыяду і з'яўляецца арганічным яе працягам. Гэты перыяд адзначаны ўзмацненнем рэалістычных тэндэнцый, што праяўляецца ва ўзбагачэнні сродкаў мастацкай выразнасці, у трактоўцы вобразаў, якія надзяляюцца індывідуальнымі, амаль партрэтнымі рысамі. Мясцовымі густамі і ўяўленнямі адзначаны шэраг твораў «нізавога» барока. Наогул развіццё скульптуры XVII ст. з'явілася той трывалай глебай, на якой дасяг-

нула бліскучага росквіту беларуская барочная пластыка наступнага, XVIII стагоддзя.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. становіцца больш адмысловым і пышным, дэкаратыўны бок пачынае пераважаць над утылітарным. Першачарговую ролю ў гэтым працэсе адыграла характэрнае для таго часу імкненне шляхты да раскошы і бляску. Яе густам як найлепш адпавядаў стыль барока з яго дынамізмам, пампезнасцю, супрацьпастаўленнем пластычных і жывапісных сродкаў вырашэння.

Узмацненне эканамічных і культурных сувязей Беларусі з заходнееўрапейскімі краінамі, прыток у Беларусь іншаземных майстроў спрыялі, з аднаго боку, пашырэнню барока ў беларускім мастацтве, з другога — з'яўленню новых тэхналогій апрацоўкі матэрыялаў, новых матываў і відаў дэкору.

Важны этап у развіцці як беларускага, так і рускага дэкаратыўнага мастацтва звязаны з дзейнасцю беларускіх майстроў у Маскоўскай дзяржаве. Уцёкі ў Расію беларускіх сялян і рамеснікаў, якія ратаваліся ад феадальнага і нацыянальна-рэлігійнага прыгнёту, у сярэдзіне XVII ст. сталі масавай з'явай. Для прыцягнення кваліфікаваных майстроў пасылалі ў Вялікае княства Літоўскае спецыяльных ганцоў для падбору разьбяроў, цаніннікаў, збройнікаў, «залатых і сярэбраных спраў майстроў» для работы пры царскім двары. У канчатковым выніку гэта спрыяла ўзаемаўзбагачэнню мастацтва абодвух народаў.

У другой палове XVII ст. дасягае свайго росквіту разьба па дрэву. Паранейшаму аснову разьбянога ўбрання інтэр'ераў праваслаўных храмаў складаюць раслінныя матывы з парасткамі, лісцем, пладамі, кветкамі, аднак у большасці выпадкаў яны моцна стылізуюцца, толькі агульным характарам нагадваючы раслінныя формы. Складанае аб'ёмнае перапляценне разьбяных пазалочаных форм надавала інтэр'ерам надзвычайную дэкаратыўнасць і пышнасць.

Выдатны ўзор развітай аб'ёмнаажурнай разьбы — іканастас Мікалаеўскай царквы ў Магілёве (трэцяя чвэрць XVII ст.). Гэта яскравы прыклад уплыву стылю барока, якое ў мастацтве Беларусі другой паловы XVII ст. заняло пануючае становішча. Аснову іканастаса складаюць разьбяныя ажурныя пазалочаныя калонкі, нібы сплеценыя з раслінных парасткаў. Аднак канкрэтныя раслінныя формы выяўлены тут не так ярка, як у разьбе іканастаса магілёўскага Богаяўленскага сабора, які паслужыў узорам для стварэння іканастаса сабора Мікалая. Разец майстра ператварыў калонкі, капітэлі і карнізы ў складанае перапляценне пластычных форм, дзе толькі ўгадваюцца раслінныя матывы. Гэта буянне пластычных дэкаратыўных форм, аб'яднаных у стылістычна цэласную кампазіцыю, хаця цяжка тут знайсці нават два аднолькавыя матывы. Такія якасці ўласцівы таксама разьбе іканастасаў другой паловы XVII ст. на Украіне і ў Расіі.

Іканастас магілёўскага сабора Мікалая ярка ілюструе тыя змены, якія адбыліся ў яго кампазіцыі і дэкоры на працягу стагоддзя. Калі ў ранейшы перыяд іканастас выконваў дапаможную функцыю і служыў для размяшчэння жывапісу, то ў другой палове XVII ст. ён уяўляе сабой складанае шмат'яруснае збудаванне з разгорнутай пластычнай кампазіцыяй. Калі раней іканастасы нагадвалі плоскую сцяну, то з сярэдзіны XVII ст. пад уплывам барока яны становяцца шматпланавымі.

Шматлікія ўступы, карнізы, калонкі то высоўваюцца наперад, то хаваюцца ўглыбіні, то навісаюць над ніжнімі ярусамі, падпарадкоўваючы сабе

108. *Царская брама з царквы Рыгора Неакесарыйскага ў Маскве. 1672. Фрагмент. ДГМ, Масква*

жывапіс і нярэдка вымушаючы мяняць форму абразоў адпаведна кампазіцыі іканастаса.

Змены ў характары дэкаратыўнай разьбы і канструкцыі іканастасаў найбольш выразна адбіліся на творчасці беларускіх майстроў-разьбяроў, якія працавалі ў Рускай дзяржаве. Частка з іх была прыцягнута патрыярхам Ніканам для работ у Іверскім манастыры на Валдаі. Пра характар творчасці беларускіх разьбяроў у Іверскім манастыры сведчаць уцалелыя ўваходныя дзверы халоднага сабора (1655), упрыгожаныя багатай рэльефнай разьбой расліннага характару [114]. Пасля майстры былі пераведзены на работы па аздабленню Васкрасенскага Нова-Іерусалімскага манастыра на Істры і яго грандыёзнага сабора, будаўніцтва якога пачалося ў 1658 г. Разьбяныя работы ў саборы выкананы беларусамі Клімам Міхайлавым, «старцам» Іпалітам, «старцам» Арсеніем, Герасімам Акулавым [115].

Майстэрства беларускіх разьбяроў па аздабленню храма Васкрасенскага Нова-Іерусалімскага манастыра стала настолькі вядомым, што ў 1667 г. туды быў пасланы царскі ўказ «резцов и иных всяких дел мастеров» прыслаць у Аружэйную палату [116]. Усю зіму 1667—1668 гг. разьбяры Клім Міхайлаў, Давыд Паўлаў, Андрэй Іваноў, Герасім Акулаў пад кіраўніцтвам «старца» Арсенія працавалі над аздабленнем Каломенскага палаца — падмаскоўнай рэзідэнцыі цара Аляксея Міхайлавіча [117].

Палац упрыгожвалі пазалочаныя капітэлі, карнізы, кранштэйны, ліштвы аб'ёмна-ажурнай разьбы, мэбля, аздобленая рэльефнай разьбой з такарнымі дэталямі [118]. Пазалота на ёй спалучалася з таніроўкай у глыбокі карычневы колер. Усё гэта робіць Каломенскі палац выдатным творам драўлянага дойлідства другой паловы XVII ст. Аздабленне яго прыводзіла ў захапленне відавочцаў. Сімяон Полацкі, які назваў палац

[114] История русского искусства. Т. 4. С. 306.
[115] Там жа. С. 308.
[116] Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. С. 79.
[117] История русского искусства. Т. 4. С. 308.
[118] Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. С. 82.

восьмым цудам свету, пісаў пра яго разьбяны дэкор:

Множество цветов живонаписаных
и острым хитро длатом изваяных,
Удивлятися всяк ум понуждает,
правый бо цветник быти ся являет. [119]

Пасля заканчэння работ у Каломенскім палацы амаль усе беларускія майстры былі пакінуты пры Аружэйнай палаце. З іх дзейнасцю ў палаце звязаны прыкметныя змены ў характары рускай дэкаратыўнай разьбы.

Да другой паловы XVII ст. у Рускай дзяржаве разьбу выконвалі ў невысокім рэльефе, без выдалення фону. Творчасць беларускіх майстроў спрыяла хуткаму распаўсюджанню ажурнай разьбы з размяшчэннем узору не ў адной плоскасці, а ў складаным перапляценні парасткаў з лістамі, гронкамі вінаграду, кветкамі. Такая разьба, куды больш складаная ў выкананні, чым рэльефная, давала незвычайны дэкаратыўны эфект. Такі від разьбы ў Рускай дзяржаве быў названы «беларускай рэззю». М. Ільін так характарызуе яе: «Хаця некаторыя з ужытых майстрамі-беларусамі матываў сустракаліся раней у рускім мастацтве, але ніколі яшчэ з такой жывасцю і веданнем прыроды не выконваліся ў разьбе кветкі, фрукты і травы. Галоўнай зменай, унесенай беларускімі разьбярамі, было шырокае прымяненне шматлікіх калон, пакрытых ажурнай разьбой; іх маштабная сувязь з фігурай чалавека надала ўсяму ўбранню «чалавечы» характар. Іканастасы атрымалі ярусы, што пры пераносе іх дэкаратыўных форм на знешняе белакаменнае ўбранне вызначыла чляненне будынкаў на свайго роду паверхі» [120].

Было б, аднак, няправільным лічыць, што прыёмы аб'ёмна-ажурнай разьбы механічна перанесены на рускую глебу. У аснове «беларускай рэзі» ляжалі формы і традыцыі старажытнарускага мастацтва, і для распаўсюджання аб'ёмна-ажурнай разьбы рускае мастацтва XVII ст. было добра падрыхтавана. Іменна таму аб'ёмна-ажурная разьба і атрымала тут такое шырокае распаўсюджанне. Яна найлепшым чынам адпавядала зменам у характары іканастаса, якія намеціліся ў другой палове XVII ст.[121]

Выдатны твор дэкаратыўнага мастацтва, уцалелы да нашых дзён,— грандыёзны іканастас Смаленскага сабора маскоўскага Навадзявочага манастыра, выкананы ў 1683—1685 гг. беларускімі майстрамі пад кіраўніцтвам Кліма Міхайлава (царскія вароты створаны Сцяпанам Зіноўевым). Іканастас упрыгожваюць 84 калонкі з ажурна пераплеценай вінаграднай лазы, карнізы, картушы. Па характару разьбы і яе мастацкіх якасцях гэта праца блізкая іканастасу сабора Мікалая ў Магілёве.

Вялікай групай рускіх і беларускіх майстроў былі выкананы іканастасы трох цэркваў у Ізмайлаве, цэркваў Данскога манастыра ў Маскве [122]. Характар іх разьбы блізкі да дэкору іканастаса Смаленскага сабора Навадзявочага манастыра [123]. Лінію развіцця разьбяных іканастасаў, аздобленых аб'ёмна-ажурнай разьбой, заканчвае сяміярусны іканастас Успенскага сабора Свенскага манастыра ў Бранскай вобласці, выкананы, як мяркуюць рускія даследчыкі [124], таксама беларускімі майстрамі. Гэта адно з самых манументаль-

[119] Полоцкий С. Избр. соч. М.; Л., 1958. С. 104.
[120] Очерки истории СССР. XVIII в., первая четверть. М., 1954. С. 735.

[121] История русского искусства. Т. 4. С. 310.
[122] Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. С. 33—34.
[123] История русского искусства. Т. 4. С. 316, 318.
[124] Там жа. С. 320.

109. Клім Міхайлаў, Дарафей Залатароў.
Іканастас у Смаленскім саборы
Новадзявочага манастыра ў Маскве.
1683—1685

ных і дэкаратыўных збудаванняў таго часу.

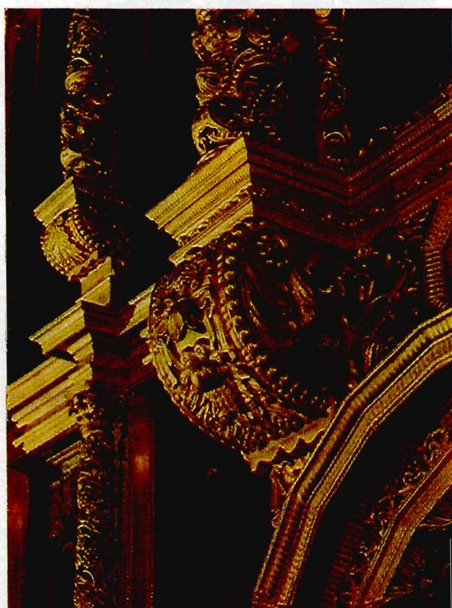
Справаводства Аружэйнай палаты дае каштоўны і цікавы матэрыял аб рабоце беларускіх мэбельшчыкаў пры царскім двары. Так, Давыд Паўлаў з Віцебска вырабляў сталы з распісным верхам і точанымі ножкамі, а ў 1667 г. з групай разьбяроў ён зрабіў камплект мэблі да прыезду ў Маскву ўсходніх патрыярхаў [125]. Клім Міхайлаў «со товарищи» зрабіў для царскіх харом «круг пуклястый, сквозной, резной в $1^1/_2$ аршина, да двои рамы с перегородки... да кресла витые... киот резной тройной со шпренгелем і скрыдлы, да двои кровати со гзымсы и с подволоками столярскими, да шестеры рамы, да двои кресла витые кленовые, да трои кресла витые кленовые, да трои кресла резные» [126], а таксама нейкі незвычайны «шкаф круглый о пятидесяти аб одном месте» [127]. Характар разьбянога дэкору на мэблі, відаць, быў аналагічны дэкаратыўнай разьбе іканастасаў, хаця тут ён павінен быў быць больш стрыманы і спакойны. Пазалота ўжывалася ў спалучэнні з таніроўкай у глыбокі карычневы колер.

У канцы XVII ст. у галіне разьбы па дрэву новых дасягненняў не адзначаецца. Аб'ёмна-ажурная разьба іканастасаў таго часу дасягнула той стадыі майстэрства, калі яе далейшае развіццё ўжо не магло даць што-небудзь новае, больш значнае, чым папярэднія дасягненні.

Адным з нешматлікіх узораў разьбы канца XVII ст. з'яўляецца іканастас Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску (не захаваўся). Па кампазіцыі і дэкору ён вельмі блізкі іканастасам Мікалаеўскага і Богаяўленскага сабораў у Магілёве. Аснову дэкору складае тая ж аб'ёмна-ажурная пазалочаная разьба барочнага характару, што ўтварае пустацелыя калонкі з разьбянымі капітэлямі і базамі. Відаць, аўтары іканастаса Троіцкай царквы добра ведалі работы магілёўскіх майстроў ці, можа, нават самі былі адтуль [128].

Крыху інакш выглядае царская брама іканастаса магілёўскага Мікалаеўскага сабора, створаная, відаць, у канцы XVII — пачатку XVIII ст. Ва ўсякім выпадку разьба яе не мае ўжо той пышнасці і аб'ёмнасці, якімі адрозніваецца дэкор іканастаса.

110. Клім Міхайлаў, Дарафей Залатароў. Іканастас у Смаленскім саборы Новадзявочага манастыра ў Маскве. Фрагмент. 1683—1685



[125] Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. С. 263—264.

[126] Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI—XVII стст. С. 705—706.

[127] Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. С. 316.

[128] Фундатарамі магілёўскага Богаяўленскага сабора і Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску былі магнаты Агінскія (Кацер М. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 68).

Няма тут і канкрэтных раслінных матываў. Дэкор складаецца з сакавітых пластычных форм, якія адмыслова сплятаюцца ў суцэльны дыван брамы. Густая пазалота надае браме выгляд ліцця з металу, а не разьбы па дрэву, што ўвогуле характэрна для прафесійнай дэкаратыўнай разьбы XVII—XVIII стст.

Імкненне да плоскаснасці і моцнай стылізаванасці разьбы, з аднаго боку, сведчыць пра жывучасць візантыйскіх традыцый, якія поўнасцю так і не былі выцеснены ні дэкаратыўнымі ідэямі Адраджэння, ні нават барочнай дынамікай, з другога — пра моцны ўплыў народных традыцый. Сувязь прафесійнага мастацтва з народным — адна з характэрнейшых рыс беларускага мастацтва мінулых стагоддзяў.

Яшчэ слабей уплыў мастацкіх стыляў адбіўся на разьбе іканастасаў, створаных для невялікіх правінцыяльных храмаў. Выкананыя, як правіла, мясцовымі майстрамі, яны не вызначаюцца пышнасцю разьбы і бляскам пазалоты. Іх спакойная, стрыманая, звычайна рэльефная разьба, зрэдку пазалочаная ці пасярэбраная, а часцей проста расфарбаваная, добра гарманіруе са сціплым інтэр'ерам сельскіх, звычайна драўляных храмаў.

Іканастасы XVII — пачатку XVIII ст. звяртаюць увагу кампазіцыйнай цэласнасцю і мастацкай завершанасцю, сінтэзуючы ў сабе розныя віды мастацтва: дэкаратыўную разьбу, скульптуру, жывапіс, роспіс. Барока ператварыла іканастасы ў складаную архітэктурна-мастацкую кампазіцыю. Вітыя калонкі, рамкі з буйных завіткоў, карункі з перапляценага лісця, кветак і пладоў утвараюць вокны для абразоў, якія ў адпаведнасці з афармленнем робяцца авальнымі, круглымі ці шматвугольнымі. У раслінныя ўзоры ўплятаюцца скульптуры, барэльефы і гарэльефы. Самі абразы таксама адчуваюць моцны ўплыў арнаментальнай разьбы па дрэву. Іх фоны запаўняюцца ажурным рэльефам разьбы па тоўстаму слою ляўкаса. Такі характар разьбы аналагічны разьбе па дрэву.

Металічныя чаканеныя абклады ў многіх выпадках саступаюць месца драўляным разьбяным з наступным пакрыццём ляўкасам і пазалотай (асабліва ў цэрквах заходняй Брэстчыны). Іх выразалі з тонкай дошкі і аздаблялі разьбой, малюнак якой паўтараў чаканку і гравіроўку металічных абкладаў. Поўнай аналогіі, безумоўна, не было, ды разьбяры да гэтага і не імкнуліся. Дэкор драўляных абкладаў яны дапасоўвалі да магчымасцей матэрыялу і ў першую чаргу да агульнага мастацкага аздаблення іканастаса, дзе галоўную ролю выконваў не столькі жывапіс, колькі дэкаратыўная разьба, якая аб'ядноўвала ўсю кампазіцыю. Драўляныя пазалочаныя абклады ўпісваліся ў такую кампазіцыю больш арганічна, чым металічныя.

Пачынаючы з другой паловы XVII ст. колькасць рамеснікаў, што займаліся апрацоўкай металу, значна скарацілася. Калі ў 1651 г. у Гродна налічвалася 130 рамеснікаў, дык да 1680 г. засталося толькі 12, з іх два залатых спраў майстры і адзін кацельшчык[129]. У Віцебску, які ў канцы XVI ст. і першай палове XVII ст. быў адным з буйнейшых рамесніцкіх цэнтраў Беларусі, у 1655 г. працавалі ўсяго два залатых спраў майстры, тры кавалі, тры кацельшчыкі і тры токары[130]. Многія пакінулі Беларусь і пераехалі на Украіну, у Запарожскую Сеч і Расію. Толькі з Полацка і Віцебска ў Аружэйнай палаце на 1660 г. працавала 68 чалавек — майстроў сярэб-

---

[129] Писцовая книга Гродненской экономии. Ч. 2. С. 179—202.

[130] Игнатенко А. И. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963. С. 83.

ранай, броннай, ствольнай, такарнай і іншых спраў [131].

Майстры, якія засталіся ў Беларусі, нягледзячы на эканамічныя і палітычныя цяжкасці, працягвалі развіваць і ўдасканальваць метады і спосабы мастацкай апрацоўкі металу. Асаблівага развіцця дасягае ювелірная справа, з'яўляюцца новыя віды апрацоўкі матэрыялаў, ускладняецца, становіцца больш адмысловым дэкор. Шырокае распаўсюджанне ў XVII ст. атрымала тэхніка басмы — ручное ціcsненне адбіткаў і ўзораў на тонкіх лістах золата ці серабра. Яна была пашырана яшчэ ў дамангольскай Русі [132] для выканання апраў шматлікіх абразоў і кніг. У каштарыснай кнізе 1654 г. горада Полацка адзначана, што ў Саборнай царкве Сафіі «на престоле два Евангелия с Евангелисты серебряными, одно з басмяными, а другое с резными...» [133] З вялікім майстэрствам зроблена сярэбраная аправа евангелля з распяццем і святымі, якая ў 30-я гады XX ст. захоўвалася ў Беларускім музеі ў Вільні [134]. Увесь фон аправы пакрыты арнаментам у выглядзе раслінных парасткаў.

Абклады абразоў другой паловы XVII ст. вызначаюцца пэўнымі стылістычнымі і мастацкімі асаблівасцямі. Чаканеныя з серабра, пасярэбранай ці пазалочанай латуні, яны досыць густа ўкрыты рэльефным дэкорам расліннага характару. Пад уплывам барока рэльеф становіцца рознавысокім, раслінныя матывы набываюць амаль натуралістычны выгляд. Сярод іх лёгка вызначыць гваздзікі, цюльпаны, півоні, ландышы, мудрагеліста перавітыя паміж сабой (абклад абраза «Маці боская Адзігітрыя» са Старых Дзевяткавічаў Гродзенскай вобл., ДММ). Набывае пашырэнне матыў аканту (пацір 1666 г. з Ружан, ДММ) [135]. Такая арнаментальная стылістыка, характэрная для дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ўсёй Еўропы, спалучалася ў Беларусі з мясцовымі традыцыямі народнага мастацтва і выпрацавала лакальныя варыянты [136].

111. Фрагмент абклада абраза з г. Кобрына. XVII ст. МСБК АН БССР

Абклады абразоў, паціры, крыжы і іншыя вырабы другой паловы XVII ст. сведчаць, што беларускія майстры валодалі самымі рознымі відамі мастацкай апрацоўкі металаў. Чаканка рэдка выступала самастой-

[131] ЦГАДА, ф. 389. Оружейная палата, д. 4630, л. 1—12.
[132] Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство. М., 1974. С. 203.
[133] Сапунов А. П. Витебская старина. Витебск, 1885. Т. 4. С. 277.
[134] Кацер М. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 76.
[135] Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў/Аўт. тэксту і склад. Н. Высоцкая. Мн., 1984. С. 6.
[136] Там жа.

на, яна, як правіла, спалучалася з ліццём, гравіроўкай, прасечкай, чарненнем, філігранню і інш. (табернакль з езуіцкага касцёла ў Нясвіжы; абразок «Маці боская Адзігітрыя» са Слуцка, ДММ; аправа мшала 1695 г. з Вялікіх Эйсмантаў Гродзенскай вобл., ДММ).

Спалучэнне розных тэхнік апрацоўкі металаў характэрна і для дэкору прадметаў бытавога прызначэння. Да пачатку XVIII ст. адносіцца медная шкатулка з Гродзенскага гісторыка-археалагічнага музея. На верхнім баку яе адзначаны год выканання «1710» і ініцыялы «Р В», якія, пэўна, належаць майстру. На вечку ў тэхніцы гравіравання выкананы малюнак казачнага аленя сярод квітнеючых раслін. Бакі шкатулкі аздоблены арнаментальным поясам з гравіраваных кветак. Задні бок шкатулкі прадоўжаны ўверх і выступае над вечкам. Ён таксама аздоблены падобнай гравіроўкай, але з прасечкай фону. Малюнак зроблены лёгка і вольна, з добрым народным густам.

112. Звон з в. Даўгінава Вілейскага р-на Мінскай вобл. 1679. ДМ БССР

З сярэдзіны XVII ст. беларускія майстры па апрацоўцы металу шырока прыцягваюцца да розных мастацкіх работ у Рускай дзяржаве. Так, у 1656 г. з Аружэйнага прыказа былі пасланы ў Шклоў і Магілёў даверанья асобы Саўка Барысаў і Мітка Фёдараў з мэтай падабрацць «залатой і срэбранай справы майстроў» [137]. У 1658 г. пры царскім двары ўжо працавала вялікая група беларусаў, працай іх кіраваў таленавіты беларускі майстар Пётр Іванавіч Заборскі. Надпіс на надмагільнай пліце (памёр у 1665 г.) паведамляе, што ён быў «золотых, серебряных і медных, ценинных и всяких рукодельных хитростей изрядный ремесленный изыскатель» [138].

У Сярэбранай палаце працавалі ў асноўным майстры па апрацоўцы металу, сярод іх выхадцы з Беларусі Лаўрыкаў Гаўрыла, Красоўскі Пётр, Іваноў, Красільнікаў Іван, Іваноў Станіслаў, Астаф'еў Сцяпан, Гаўрылаў Сяргей, Фёдар Мікулаеў, Кутнеў Максім, які «в 1689 г., января 13, послан был в г. Севск для государственных дел, в числе 19 мастеров Серебряной палаты» [139], і многія іншыя.

Беларускія майстры працавалі таксама ў Аружэйнай і Залатой палатах. Напрыклад, Карпаў Васіль, Залатой палаты жалаваны майстар, у 1651 г. удзельнічаў у ацэнцы «ўзорочных» тавараў, якія прывёз датчанін Хрыстафор Германе. У 1658 г. Васіль Карпаў быў пасланы ў аколіцу Рыгі, дзе разам з майстрам Цімафеем Пятровым зрабіў залатую

[137] Викторов А. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. М., 1883. Вып. 2. С. 423.
[138] Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII ст. С. 12.
[139] Троицкий В. И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. М., 1928—1930. Вып. 1—2. С. 67.

аправу да абраза Полацкай маці боскай [140].

Развіццё дэкаратыўнай кафлі ў XVII ст. характарызуецца далейшай распрацоўкай форм, спалучэннем рэнесансных і барочных матываў,

113. Дзвярная рашотка. 2-я пал. XVII ст. Касцёл аўгусцінцаў у в. Міхалішкі Астравецкага р-на Гродзенскай вобл.

пашырэннем паліхроміі. Найбольш часта сустракаецца паліва сіняга, зялёнага, карычневага, белага, жоўтага, чырвонага і іншых колераў.

Вялікі асартымент дэталей кафляных печаў таго часу сведчыць пра іх складаную канфігурацыю, якая падкрэслівалася рэзка прафіляванымі ўступамі. Пазней, у эпоху сталага барока, з'явілася кафля даволі вялікіх памераў, якая адразу фармавалася ў выглядзе цэлых сегментаў печы, дэкарыраваных разнастайнымі ўзорамі і рознакаляровай палівай. Печы вянчалі каронкі, якія ставіліся над радам карнізнай кладкі і мацаваліся з дапамогай спецыяльнага прыстасавання («пяты») або румпы своеасаблівай формы. Каронкі былі розныя: праразныя (фігурныя), упрыгожаныя простым геаметрычным ці раслінным арнаментам і выявамі анёлаў; пласціны з выявамі жывёл, людзей, птушак, з рэлігійнымі сюжэтамі і інш. Адзін з такіх узораў кафляных печаў XVII ст. упрыгожваў рызніцу касцёла бернардзінак у Слоніме. Печ мела форму цыліндрычнай калоны, абкладзенай зялёнай квадратнай кафляй з рэльефным малюнкам вінаграднай гронкі з лісцем і «вусамі» [141]. Былі пашыраны і печы прамавугольнай формы.

Як сведчаць археалагічныя раскопкі і дакументальныя матэрыялы, печы з паліхромнай кафлі ў XVII ст. былі ўжо звычайнай і распаўсюджанай з'явай. Так, у інвентары двара мешчаніна з Мінска Ягора Гегера за 1654 г. згадваюцца «печ кафлей белых, з празнымі фарбамі», «печ малеваная, рознай фарбы, комін мураваны», «печ зялёная», «печ малеваная рознай фарбы», «печ кафлей зялёных» [142].

Майстэрства беларускіх керамістаў атрымала шырокую вядомасць. Разам з разьбярамі, ювелірамі і майстрамі іншых спецыяльнасцей іх запрашалі ў Рускую дзяржаву для аздаблення шматлікіх збудаванняў.

---

140 Троицкий В. И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. С. 53—54.

141 Кацер М. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 72.

142 Беларускі архіў. Мн., 1930. Т. 3: Мінскія акты. Вып. 1. С. 179.

Да сярэдзіны XVII ст. у рускім мастацтве была распаўсюджана аднакаляровая, звычайна зялёная («мураўлёная»), кафля. Беларускія ж майстры прынеслі тэхніку вытворчасці паліхромнай («цаніннай») кафлі, за што і былі празваны «цаніннікамі». Акрамя таго, з гліны яны выраблялі складаныя архітэктурныя дэталі, што дазваляла надаваць будынкам разнастайны паліхромны дэкор.

У Іверскім манастыры на Валдаі пад кіраўніцтвам Ігната Максімава адна з першых груп перасяленцаў з Беларусі, у асноўным з Копысі, пачала вырабляць кафлю і чарапіцу. Кафля ішла як на печы, так і на аддзелку інтэр'ераў і экстэр'ераў будынкаў. Керамічная вытворчасць была пастаўлена тут так шырока, што забяспечвала патрэбы не толькі манастыра, але і многіх суседніх гарадоў.

114. Фрагмент керамічнага дэкору Пакроўскага сабора ў Ізмайлаве. 1671—1679. Масква

З 1658 г. разам з разьбярамі беларускія цаніннікі працавалі над аздабленнем грандыёзнага саборнага храма Васкрасенскага Нова-Іерусалімскага манастыра на Істры. Знадворку і ўнутры храм быў абліцаваны паліхромнай кафляй, з яе было зроблена таксама пяць выдатных іканастасаў. Кіраваў работамі беларус Пётр Іванавіч Заборскі [143].

Выкліканыя з Васкрасенскага манастыра ў Маскву беларускія цаніннікі [144] прынялі актыўны ўдзел у аздабленні грамадзянскіх і культавых збудаванняў. Вынікам творчай садружнасці беларускіх і рускіх майстроў з'яўляецца царква Юрыя Неакесарыйскага на Палянцы (1668—1672). Храм і званіца аздоблены шырокім поясам паліхромнай кафлі надзвычай прыгожага малюнка, які атрымаў назву «павіна вока». Падобнай кафляй упрыгожаны барабаны купалоў Пакроўскага сабора ў Ізмайлаве (1671—1674). Аўтарамі дэкаратыўнага аздаблення ўсіх гэтых збудаванняў былі выдатныя майстры-керамісты Сцяпан Іваноў і Ігнат Максімаў «с товарищи» [145].

Па думцы рускіх даследчыкаў, беларускія майстры-цаніннікі прымалі таксама ўдзел у аздабленні выдатнага збудавання XVII ст.— Круціцкага церамка ў Маскве [146]. Яго сцены, карнізы, ліштвы, калоны

---

[143] История русского искусства. Т. 4. С. 306.

[144] Сцяпан Іваноў з Мсціслава, Ігнат Максімаў, П. Будкееў, Дарафейка, Я. Андрэеў, С. Аляксееў, В. Дарафееў, П. Фёдараў, С. Грыгор'еў з Копысі, І. Ялфімаў з Магілёва, В. Мікулаеў са Шклова, С. Грыгор'еў, Ф. Чук, П. Збражскі і інш. (гл.: Русско-белорусские связи во второй половине XVII века: Сб. док. Мн., 1972. С. 43—47).

[145] Воронов Н. В., Сахарова И. Г. О датировке и распространении московских изразцов//Материалы и исслед. по археол. СССР. М., 1955. № 44. С. 108—109.

[146] Там жа. С. 114.

ўкрыты суцэльным дэкорам з рэльефнай паліхромнай кафлі.

Беларускія цаніннікі не толькі ўзбагацілі рускае дэкаратыўнае мастацтва новымі дасягненнямі ў галіне паліхромнай кафлі, але і садзейнічалі распаўсюджанню ў Рускай дзяржаве скульптуры. Выдатны ўзор гэтага віду мастацтва — керамічныя рэльефы апосталаў на барабанах царквы Успення «ў Ганчарах» у Маскве (канец XVII ст.). Зрабіў іх той жа Сцяпан Іваноў, выхадзец з Мсціслава [147], празваны за сваё дзівоснае мастацтва «Палубесам». За вырашэнне падобных мастацкіх задач пасля смерці Сцяпана Іванова ніхто ўжо не браўся.

Як і ў ранейшы перыяд, на Беларусі гліна з'яўлялася самым дэмакратычным і даступным матэрыялам для вырабу разнастайнага посуду і розных дэкаратыўна-прыкладных рэчаў: падсвечнікаў, чарнільніц, а з XVII ст.— і люлек («піпак») для курэння. Яны нагадвалі трубкі, вытворчасць якіх узнікла ў Галандыі ў апошняй чвэрці XVI ст. і існавала да пачатку XIX ст. У час археалагічных раскопак гарадоў і замкаў Беларусі ў культурных пластах канца XVI — пачатку XVII ст. знойдзены раннія «галандскія» белагліняныя люлькі з глянцаванай паверхняй. Па краю чашачкі зубчастым колцам наносілі арнамент. Люлькі XVII ст. былі большых памераў, у ніжняй частцы чашачкі мелі клеймы. Рэльеф адлюстраванняў на іх вызначаецца вялікай тонкасцю выканання. Бытавалі такія люлькі на працягу XVII — XVIII стст.

Ганчарны посуд у XVII ст. быў у шырокім ужытку як у простанароддзі, так і ў феадалаў. Відаць, розніца была толькі ў якасці работы і характары дэкору. Як сведчаць археалагічныя матэрыялы, гліняны посуд, прызначаны для багатых спажыўцоў, меў разнастайны мастацкі роспіс у выглядзе геаметрычных і стылізаваных раслінных матываў жоўтага, зялёнага, карычневага колераў, часта на белым фоне.

115. Тэракотавая люлька. XVII ст. Ін-т гісторыі АН БССР

Архіўныя звесткі сведчаць, што ў другой палове XVII ст. шклоробства атрымала далейшае развіццё. Пра ўзровень развіцця тагачаснага шклоробства ў нейкай ступені даюць уяўленне патрабаванні да шклоробаў, што ўступалі ў віленскі цэх. Туды перш за ўсё прымалі шклоробаў, якія ўмелі выдзімаць і ляпіць складаныя па форме вырабы, а таксама тых, хто ўмеў іх размалёўваць. «Скляжам», майстэрства якіх заключалася ў стварэнні мастацкага вобраза ў гарачым шкле непасрэдна каля гутнай печы, неабходна было ўмець вырабіць «манстранцыю з праменем, ліхтар з вежкамі і з купаламі, сальніцу, а таксама іншыя ўсялякія ўзоры, да таго рамяства шклярскага адносныя, павінны быць дасканала зробены» [148]. Звяртае ўвагу, што ў статуце шклоробаў гаворка ішла ў асноўным аб уменні выраблець са шкла самую складаную

[147] Очерки истории СССР. XVIII в., первая четверть. С. 736.

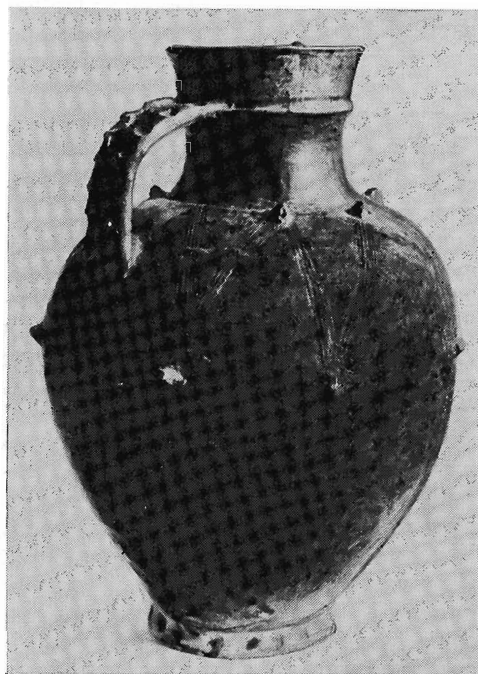
[148] Акты, издаваемые Виленскою Археографическою комиссиею. Вильно, 1879. Т. 10. С. 37.

і унікальную шкляную пластыку культавага і бытавога прызначэння. Відаць, на ўвазе меліся вырабы, калі рамеснікам трэба было «рабіць штуку» [149]. Такім чынам, перавага аддавалася рамеснікам, якія праяўлялі майстэрства ў галіне шкляной пластыкі і формаўтварэння, а пра жывапісцаў гаварылася так: «А калі б такі быў, які маляванне штукі ўмеў, той у адпаведнасці з упадабаннем сваёй веры «Узнясенне ў неба» або «Хрыстовы пакуты» павінен на шкле адмаляваць». Гэтыя патрабаванні сведчаць, што ўзровень размалёвак на шкле быў тады досыць высокім.

Абедзве групы вырабаў вызначалі ўзровень беларускага шкла XVII ст. У шкларобстве Германіі і Чэхаславакіі ў гэты час пераважала гравіраванне і граненне шкла, а размалёўка адышла на другі план і была справай дробных шкляных гут. На тэрыторыі Беларусі размалёўка па шклу атрымала далейшае развіццё, бо яна была мастацтвам традыцыйным, акрамя таго, больш простым з тэхнічнага пункту гледжання. Па-мастацку афармляўся і бытавы посуд, прызначаны для корчмаў, аптэк і простага люду. Ён меў зелянковы, жаўтаваты або карычневы колер, таму што вырабляўся з неасветленага шкла. Шкло такой якасці варылі не толькі дробныя гуты, але і буйныя мануфактуры XVIII ст.[150] З яго выдзімалі ў форму таўстасценныя бутэлькі з увагнутымі ўнутр дністчамі, кварты, бутлі, біклагі, чаркі.

Акрамя цыліндрычных бутэлек, квартаў, колбападобных і цыліндрычных бутляў з доўгімі шыйкамі, біканічных і сплошчаных біклаг з кароткімі шыйкамі, у якіх падавалі на стол віно, піва і медавуху, у корчмах карысталіся збанамі, куфлямі, шкляніцамі, чаркамі, бакаламі, кубкамі (пітны посуд буйнога памеру без ножкі) і нават келіхамі, пра што сведчаць археалагічныя раскопкі на месцы былой мінскай карчмы па вуліцы Старавіленскай, што дзейнічала на працягу XVII—XX стст. пры гарадской лазні [151].

116. Збан з Крычава. XVII ст. МСБК АН БССР



---

[149] Статуты Варшаўскага, Гданьскага, Кракаўскага і Пазнанскага шклярскіх цэхаў патрабавалі толькі ўменн рысавання па шклу (гл.: Polskie szkło do połowy 19 wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. S. 76).

[150] Неасветленае шкло выраблялася многія стагоддзі, уключаючы і XX. Называлі яго «лясным», «зялёным», з XVIII ст.— «паспалітым» (г. зн. народным). У XIX ст. у рускім шкларобстве, а за ім і ў беларускім яго пачалі называць «ардынарным».

[151] Собаль В. Я., Яніцкая М. М. Шкляны посуд Мінска XII—XIX стст.//Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 89—90.

Асноўным дэкорам бутляў, біклаг, квартаў, бутэлек былі функцыянальна апраўданыя тоўстыя і ў выніку гэтага больш зялёныя донцы і пластычна аздобленыя тоўстымі шклянымі (цёмна-зялёнымі) стужкамі або аплеценыя круглымі адзіночнымі ці здвоенымі жгутамі рыльцы гарлавінак, а таксама стужкавыя паддоны, якія лагічнасцю і завершанасцю форм, сціпласцю колеравапластычнага дэкору надавалі такому посуду канструктыўную моц і мастацкую прывабнасць.

Шкляніцы выраблялiся адвольна выдзiманыя, танкасценныя, з асветленага шкла, і таўстасценныя, пераважна з зеленаватага шкла, у якіх донца рабілася залiўкай у форму. Ад тэхналогii выдзімання цалкам залежалі формы і дэкаратыўныя ўласцівасці. Адвольна выдзімаңыя шкляніцы мелі біканічныя (слоікападобныя) з рэзка адагнутым вонкі венчыкам, цыліндрычныя і канічныя формы. Першыя ўяўляюць мадыфікацыю гаршкападобных шкляных пасудзін, якія выраблялiся на Беларусі ў раннім сярэдневякоўі. Цыліндрычныя шкляніцы ў другой палове XVII ст. мелі пераважна высокія цыліндрычныя і нізкія хвалiста ўкладзеныя або петлепадобныя паддоны. Чаркі выраблялiся пераважна канічныя і цыліндрычныя з заліўнымі донцамі. Вертыкальныя жалабкі на сценках (дэкор узнікаў у выніку выдзімання ў форму), розная таўшчыня шкла ўтваралі колеравую градацыю.

Акрамя гладкасценных, адвольна фармаваных у Магілёве, Віцебску, Мінску і Мсціславе выраблялі шкляніцы і чаркі з аздобамі ў выглядзе накладных жгутоў, якія проста ці хвалепадобна ўкладваліся вакол донцаў і сценак. Маленькія шкляніцы з такім жа дэкорам выраблялiся ў Гродна (XII—XIV стст.), Полацку (XIII ст.), Навагрудку (XIII ст.). Відавочна, падобны прыём — з'ява традыцыйная для Беларусі з часоў сярэдневякоўя.

Вялікую мастацкую каштоўнасць уяўляюць грушападобныя і шарападобныя збаны на паддонах і без паддонаў, з прафіляванымі, цыліндрычнымі і канічнымі шыйкамі. Першыя звычайна мелі рэзка адагнуты венчык і апляталіся вузкімі круглымі жгуцікамі. Цыліндрычныя шыйкі абвіваліся жгуцікам і мелі патоўшчаны звонку венчык. Канічныя па форме шыйкі аздабляліся шкляным валікам, які ўкладваўся ніжэй ручкі, пры пераходзе шыйкі ў плечыкі. Часта збаны размяшчаліся на свабодна выдзiманых пустацелых канічных, пукатых або пляскатых паддонах, утвараючы складаную канструктыўную пабудову з вытанчанымі прапорцыямі і аб'ёмамі, з багатай пластыкай ручак.

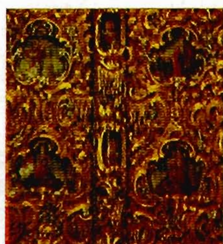
Складанай архітэктонікай вылучаюцца келіхі, знойдзеныя пры археалагічных раскопках у Лідзе, Мінску, Міры. Іх званападобныя, канічныя або авальныя ў дне чашы ўзвышаліся на балясінападобных выдзiманых ножках з плоскімі ці пукатымі стопамі і на складанаканструктыўных, што ўтвараліся з высокіх полых паддонаў (па сутнасці, паўтаралі формы чаш), з шарападобных элементаў і дыскаў (знойдзены ў Мсціславе). Келіхі на полых выдзiманых паддонах — вынаходніцтва беларускіх гутнікаў, паколькі ў іншых рэгіёнах яны пакуль не сустрэты.

Формы шклянак XVII ст. удалося ўзнавіць па шклянцы з бясколернага, добра асветленага шкла, знойдзенай у Віцебску. Нягледзячы на аздабленне сценак шклянкі (у час выдзімання ў форму) неглыбокімі жалабкамі, якія нагадваюць пялёсткі, на ёй захаваўся фрагмент валютападобнага рысунка, гравіраванага дыяментам, што пацвярджае меркаванне аб ужыванні гравіраваных аздоб на шкле. Фрагменты гравіраваных келіхаў, шкляніц, бакалаў і

кілішкаў XVII ст. знойдзены таксама ў Мінску, Міры і Мсціславе.

Узровень развіцця мастацтва шкла Беларусі ў XVII ст. вызначалі не толькі «шкляры» — гутнікі, жывапісцы, «аканішнікі», «бланажы», гравіроўшчыкі і гранільшчыкі, але і ювеліры, якія аздаблялі шкло чаканеным, гравіраваным і літым металам, што рабіла кожны выраб арыгінальным і непаўторным творам дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Трэба адзначыць, што найбольш пашыранымі відамі былі гутны посуд, дэкарыраваны непасрэдна каля гутнай печы разнастайнымі ляпнымі «выкрутасамі», ляпнымі медальёнамі з цісн̈ёнымі на іх геральдычнымі выявамі і клеймамі гутнікаў, ініцыяламі заказчыкаў, і гутнае шкло, размаляванае фарбамі. Метад халоднага аздаблення шкла (гравіроўка, шліфоўка і арміраванне шкла металам) выкарыстоўваўся радзей, галоўным чынам у вотчынных майстэрнях буйных магнатаў і рамесных цэхах вялікіх гарадоў — Вільні, Гродна, Магілёва, Полацка.

Нягледзячы на пэўны спад эканамічнага і культурнага жыцця Беларусі, звязаны са шматлікімі войнамі, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва ў другой палове XVII ст. працягвала развівацца. Далейшая канцэнтрацыя рамеснікаў у цэхавых арганізацыях спрыяла паляпшэнню мастацкіх якасцей вырабаў. Уплыў заходнееўрапейскага барока садзейнічаў павышэнню іх дэкаратыўнасці, што найбольш выразна адлюстравалася ў аб'ёмна-ажурнай разьбе, якая ў другой палове XVII ст. дасягнула свайго росквіту. Надзвычай пластычная, сакавітая і дэкаратыўная, яна падпарадкоўвала сабе жывапіс, скульптуру, роспіс і іншыя віды дэкаратыўнага аздаблення інтэр'ераў. К канцу XVII ст. заўважаецца імкненне да плоскаснасці разьбы, раслінныя матывы, што складаюць аснову гэтага віду разьбы, стылізуюцца да непазнавальнасці. Такія асаблівасці характэрны для народнага мастацтва, якое аказала ўплыў не толькі на аб'ёмна-ажурную разьбу, але і на кераміку, кавальства, ювелірную справу, шкларобства.



Глава III

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ XVIII ст.

Мастацкае жыццё Беларусі XVIII ст. вызначалася тымі сацыяльна-палітычнымі і эканамічнымі адносінамі, якія складаліся ў гэты перыяд у краі. Рэч Паспалітая, у склад якой уваходзіла тэрыторыя Беларусі, была знясілена шматгадовай Паўночнай вайной. Сельская гаспадарка прыйшла ў заняпад. Асноўныя багацці краіны знаходзіліся ў руках буйных феадалаў і памешчыкаў, якія няшчадна эксплуатавалі прыгонных сялян. Асабліва жорсткім быў прыгнёт з боку арандатараў і памешчыкаў, якія спаборнічалі паміж сабой у майстэрстве рабавання сваіх падапечных. Даведзеныя да адчаю сяляне і жыхары мястэчак падымалі паўстанні супраць сваіх прыгнятальнікаў. Найбольш буйное паўстанне адбылося ў Крычаўскім старостве пад кіраўніцтвам Васіля Вашчылы, якое працягвалася амаль 2 гады (1743—1744) і было жорстка падаўлена войскамі Радзівіла.

Народныя выступленні стымулявалі разлажэнне феадальна-прыгонніцкіх адносін. Некаторыя магнаты, каб стабілізаваць сваё эканамічнае становішча, пачалі засноўваць прадпрыемствы мануфактурнага тыпу, на якіх працавалі прыгонныя сяляне і рамеснікі. Так узніклі Урэцкая і Налібоцкая мануфактуры па вырабу шкла, Слуцкая фабрыка шаўковых паясоў, жалезаплавільны завод у Вішневе і інш. Гэта ўжо былі зародкі капіталістычных адносін.

Афіцыйная грамадская думка была цалкам падпарадкавана каталіцкай экспансіі. У друкарнях Вільні, Гродна, Полацка выдаваліся кнігі П. Скаргі, І. Лаёлы, Т. Янушэвіча, у якіх прапаведаваліся ідэі сярэдневяковай схаластыкі, накіраваныя на рэлігійнае адурманьванне шырокіх працоўных мас. Скарацілася колькасць праваслаўных брацкіх друкарняў. Спецыяльнай пастановай сейма ў канцы XVII ст. было

забаронена ўжываць беларускую мову ў дзяржаўных актах.

Але ўзмацненне каталіцкай рэакцыі стымулявала распаўсюджанне ідэй вальнадумства і атэізму, заснаваных на дэмакратычных і атэістычных поглядах асветнікаў мінулых стагоддзяў.

Адным з такіх вальнадумцаў, якія яшчэ ў канцы XVII ст. смела выступілі супраць рэлігійнай схаластыкі ў абарону прыгнечаных, быў Казімір Лышчынскі (1634—1689). Яго філасофскія погляды і ідэі знаходзілі падтрымку ў колах прагрэсіўнай інтэлігенцыі і ў XVIII ст. Вялікую ролю ў барацьбе з рэлігіяй і распаўсюджаннем новых ідэй адыгралі філасофскія працы Казіміра Нарбута (1738—1807).

Побач з ідэямі вальнадумства і атэізму значнае распаўсюджанне атрымалі ідэі нацыянальнага вызвалення, за ўз'яднанне з адзінакроўным рускім народам. Носьбітамі гэтых ідэй былі паслядоўнікі Сімяона Полацкага, з імем якога звязана развіццё перадавой грамадскай думкі на Беларусі ў канцы XVII ст.

Мастацкая культура ў асноўным была засяроджана ў буйных гарадах — Вільні, Гродна, Полацку, Мінску. Гэтыя ж гарады былі і асноўнымі асяродкамі асветніцтва. Тут былі сканцэнтраваны навучальныя ўстановы, заснаваныя ордэнамі езуітаў, піяраў, бернардзінцаў. У Вільні існавала езуіцкая акадэмія, дзе атрымлівалі адукацыю не толькі палякі і літоўцы, але і беларусы. Найбольш прагрэсіўныя выкладчыкі акадэміі прытрымліваліся радыкальных поглядаў, што знайшло адбітак і ў сістэме навучання. У канцы XVIII ст., пасля далучэння беларускіх і літоўскіх зямель да Расіі, Віленская акадэмія была пераўтворана ў імператарскі Віленскі універсітэт.

Апрача навучальных устаноў польска-каталіцкай арыентацыі пры праваслаўных манастырах і цэрквах існавалі школы, якія імкнуліся захоўваць традыцыі беларускай нацыянальнай культуры. Але гэтых школ было вельмі мала і навучанне ў іх было недаступна простаму люду. Таму асноўная частка сялянства і бедных рамеснікаў заставалася непісьменнай.

У сярэдзіне XVIII ст. у многіх гарадах і магнацкіх памесцях на ўзор прыдворных каралеўскіх тэатраў ствараюцца прыгонныя тэатры, якія ў наступным становяцца асяродкамі мастацкай культуры. Вакол іх групаваліся прадстаўнікі і іншых мастацтваў, у тым ліку і выяўленчага (тэатры ў Нясвіжы, Слуцку, Гродна, Шклове, Магілёве, Чачэрску і іншых гарадах).

Выяўленчае мастацтва і архітэктура заставаліся яшчэ пад моцным уплывам рэлігійнай схаластыкі. Але і свецкае мастацтва паступова набірала сілы. Барочныя формы, што ішлі з Захаду з іх носьбітамі — мастакамі, якіх запрашалі ў свае маёнткі беларускія магнаты, на беларускай глебе трансфармаваліся ў своеасаблівы мастацкі стыль, узбагачаны ўплывам народнага мастацтва. Гэта асабліва ярка адбілася ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Славутыя слуцкія паясы і карэліцкія габелены, дзе былі шырока выкарыстаны народныя матывы, атрымалі вядомасць далёка за межамі Беларусі. Уплыў народнага мастацтва добра прасочваецца і ў жывапісе, асабліва ў іканапісе мясцовых мастакоў, якія амаль не прытрымліваліся ў сваёй творчасці рэлігійных канонаў.

Распаўсюджанне ідэй атэізму, вызваленне з-пад уплыву рэлігійнай схаластыкі стымулявалі развіццё свецкага мастацтва. Шырокае распаўсюджанне атрымаў жанр партрэта, які выконваў не толькі утылітарную функцыю — як элемент афармлення інтэр'ераў, але і з'яўляўся сродкам захавання мастацкіх традыцый.

У канцы XVIII ст. у мастацтве Беларусі ўсё большую сілу набірае

класіцызм, які ў пачатку XIX ст. становіцца пануючым стылем. Клас буржуазіі, які ўсё больш і больш умацоўваў свае пазіцыі, патрабаваў мастацтва, якое б грунтавалася на строга рэгламентаванай тэорыі. Такім стылем у мастацтве з'явіўся класіцызм.

Эстэтыка класіцызму арыентавала мастацкую практыку на следаванне агульнапрынятым антычным узорам у літаратуры, архітэктуры і выяўленчым мастацтве. Па сутнасці, яна была нарматыўнай тэорыяй, якая патрабавала стылявога адзінства і строгай іерархіі жанраў. Толькі героі антычнай і біблейскай гісторыі апяваліся ў «высокай» драме і трагедыі; сялян, гараджан, шкаляроў і дробную шляхту дазвалялася паказваць толькі ў пацешлівых камедыях і інтэрмедыях. Аднак якраз апошнія жанры адыгралі важную ролю ў працэсе станаўлення нацыянальнай літаратурнай мовы. Апрача таго, у іх прыкметны элементы рэалізму і крытыкі існуючых сацыяльна-палітычных парадкаў. Тут пэўным чынам выявілася станаўленне сацыяльнай і нацыянальнай самасвядомасці беларускага народа.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

У 60—70-х гадах XVIII ст. у асноўным завяршаецца фарміраванне феадальнага горада. Большасць беларускіх гарадоў да канца XVIII ст. захоўвалі нязменнай архітэктурна-планіровачную структуру, якая склалася гістарычна. Буйныя гарады мелі змешаную сістэму планіроўкі: іх старажытная частка, так званы Стары горад (XIV — XVI стст.) — радыяльную, больш позняя, Новы горад (XVI — XVII стст.) — прамавугольную. Вулічная сетка адзначалася стабільнасцю і мела завершаную структуру. Жылая забудова, у асноўным драўляная, у цэнтральнай частцы была вельмі шчыльнай, на ўскраінах — больш свабоднай. У шэрагу гарадоў у час ваенных дзеянняў былі знішчаны абарончыя ўмацаванні, якія больш не аднаўляліся. Новая жылая забудова ўзнікла за межамі знешніх умацаванняў і ўваходзіла ў агульную гарадскую структуру. Значна рэканструяваліся некаторыя прыватнаўласніцкія гарады і мястэчкі (Паставы, Слонім, Варняны), што было звязана з узвядзеннем у іх новых прамысловых прадпрыемстваў і неабходных жылых і грамадскіх будынкаў для рамеснікаў. Такія ж горадабудаўнічыя работы праводзіліся і на ўскраіне Гродна — у Гарадніцы.

Адметная рыса горадабудаўніцтва гэтага перыяду — завяршэнне ансамбля грамадскага цэнтра, які́м з'яўлялася гандлёвая (рыначная) плошча, што, як правіла, размяшчалася на скрыжаванні галоўных вуліц у цэнтры гарадской структуры або каля старажытнага замка. На плошчы ўзводзіліся асноўныя адміністрацыйныя, гандлёвыя і культавыя збудаванні. У некаторых гарадах гістарычна складаліся дзве або тры плошчы, якія фарміравалі прасторава развітую сістэму грамадскага цэнтра.

Характэрныя рысы развіцця гарадоў з захаваннем традыцыйнай планіровачнай схемы і развітым грамадскім цэнтрам адлюстроўваюць Мінск, Віцебск, Полацк.

Да канца XVIII ст. у Мінску захоўвалася архітэктурна-планіровачная структура, якая сфарміравалася ў асноўным да сярэдзіны XVII ст. Па плану канца XVIII ст. горад займаў авальную тэрыторыю, у паўднёва-заходняй частцы яе захавалася паўкальцо абарончых умацаванняў, якое складалася з землянога вала з бастыёнамі. Паўночна-ўсходнюю частку на левым беразе р. Свіслачы займала Троіцкае прадмесце (тэрыторыя вакол Троіцкай гары), у паўночна-заходняй размяшчалася Ра-

каўскае прадмесце (забудова ўздоўж Ракаўскага тракту). Асноўная частка горада займала паўднёвую і паўднёва-заходнюю тэрыторыю і складалася з Верхняга (Старога) і Ніжняга (Новага) горада. Планіроўка і забудова Ніжняга горада з плошчай у цэнтры — Ніжнім рынкам (Стары рынак, Старое месца) — склалася ў асноўным у XII — XIV стст. і мела радыяльную схему. Верхні горад сфарміраваўся ў XVI — XVII стст. па рэгулярнай прамавугольнай сістэме, кампазіцыйным ядром якой з'яўляўся Верхні рынак (Высокі рынак) — галоўная плошча горада. Незабудаванай да канца XVIII ст. заставалася забалочаная тэрыторыя ўздоўж правага берага р. Свіслачы, якая далучалася да старажытнага замка. Замак (Замчышча), хаця і адзначаны на плане Мінска канца XVIII ст., страціў к гэтаму часу сваё фартыфікацыйнае і грамадскае значэнне цэнтра горада. (Пасля пажару 1778 г. яго ўмацаванні не аднаўляліся.)

Грамадскі цэнтр Мінска фарміравалі дзве плошчы — Верхні і Ніжні рынкі, звязаныя паміж сабой вуліцамі Школьнай і Казьма-Дзям'янскай. Невялікі па памерах Ніжні рынак меў галоўным чынам гандлёвае значэнне, тут размяшчаліся крамы і жылыя дамы рамеснікаў. У планіровачных адносінах ён з'яўляўся сувязным звяном усіх частак горада. Праз яго праходзіла галоўная вуліца — Нямігская (Няміга), якая працягвалася ў Ракаўскім (вул. Юр'еўская і Ракаўская) і Троіцкім (вул. Троіцкая) прадмесцях. Верхні рынак, размешчаны ў цэнтры горада на высокім месцы, з'яўляўся фактычна грамадскім цэнтрам горада. На плошчы сыходзіліся асноўныя вуліцы — Койданаўская (сучасная Рэвалюцыйная), Валоцкая (Інтэрнацыянальная), Бернардзінская (Бакуніна), Манастырская (Герцэна). На Верхнім рынку былі сканцэнтраваны мураваныя культавыя і адміністрацыйныя будынкі, а ў сярэдзіне XVIII ст. завершана яе забудова, якая стварала маляўнічы ансамбль у стылі барока. У цэнтры плошчы размяшчалася гарадская ратуша (узведзена ў канцы XVI ст., перабудавана ў канцы XVIII ст.). На поўнач ад яе знаходзіўся манументальны будынак гасцінага двара (узведзены ў XVIII ст., рэканструяваны ў 1909 г.). На паўднёва-заходні бок плошчы выходзілі мураваныя будынкі езуіцкага калегіума — школа, касцёл, корпус калегіума, будаўніцтва якога вялося на працягу XVII — першай паловы XVIII ст. Працілеглы бок займалі манументальныя культавыя збудаванні канца XVI — XVII ст.: дамініканскі кляштар і касцёл, мужчынскі і жаночы бернардзінскія кляштары з касцёламі, а паміж імі — комплекс уніяцкіх манастыроў са Свята-Духаўскай царквой. У ансамбль уваходзілі драўляныя жылыя дамы, корчмы, крамы XVII — XVIII стст. Рака Свіслач, узгоркавы прыродны ландшафт надавалі забудове горада маляўнічы сілуэт, у якім выразна вылучаліся вежы ратушы і культавых пабудоў Верхняга рынку.

Асаблівасці горадабудаўніцтва гэтага перыяду яскрава адлюстроўвае Віцебск. Драўляныя замкавыя ўмацаванні тут не існавалі ўжо ў пачатку XVIII ст. Горад меў складаную архітэктурна-планіровачную структуру і развіваўся па абодвух берагах р. Заходняй Дзвіны. Асноўная левабярэжная частка мела больш складаную структуру. Яе забудова ў XVIII ст. пашыралася ў двух напрамках: паўночным, за межы былога Узгорскага замка, і паўднёвым, за межы былога Ніжняга замка. Галоўнай заставалася Вялікая вуліца (сучасная Замкавая). У паўднёвай частцы існавалі дзве радыяльныя вуліцы: адна з іх уздоўж Заходняй Дзвіны выходзіла на дарогу да Астроўны (сучасная вул. Калініна), другая, перпендыку-

лярная першай, вяла на дарогу да Дуброўны. У паўночнай частцы тры вуліцы адыходзілі ад гандлёвай плошчы і вялі да Заходняй Дзвіны (сучасныя вуліцы Талстога, Леніна і Суворава). Правабярэжная частка Віцебска мела больш спрошчаную

117. Ратуша ў Віцебску. XVIII ст.

планіровачную структуру, кароткія вуліцы. Яе забудова ўяўляла вузкую паласу ў два-тры кварталы, якая падыходзіла да самага берага р. Заходняй Дзвіны. Яе галоўная вуліца пачыналася ад моста праз р. Заходнюю Дзвіну (Задзвінскі мост), які звязваў левабярэжную частку з правабярэжнай, і падыходзіла да гасцінца на Полацк.

Грамадскі цэнтр Віцебска, ансамбль якога канчаткова сфарміраваўся ў стылі барока ў канцы XVIII ст., знаходзіўся ў левабярэжнай частцы горада. Ён складаўся з дзвюх плошчаў, размешчаных па абодвух берагах р. Віцьбы і злучаных паміж сабой мостам (Завіцьбенскі мост). Адна з плошчаў (на тэрыторыі былога Узгорскага замка) сфарміравалася як гандлёвы цэнтр. Яе кампазіцыйным ядром была мураваная ратуша (1775), якая галоўным фасадам раскрывалася на плошчу ў бок р. Віцьбы. З двух бакоў да яе прымыкалі мураваныя гандлёвыя рады, якія арганізоўвалі прастору плошчы. Ансамбль дапаўнялі мураваная Васкрасенская царква (1772) і кляштар бернардзінцаў (1737—1755) на процілеглым баку. Другая плошча сфарміравалася на месцы былога Ніжняга замка і па сваёй планіровачнай структуры і забудове была больш простай. Яе ўсходні бок займаў мураваны комплекс езуіцкага калегіума (1716—1731), а на заходнім знаходзіўся будынак, у якім размяшчаліся паліцыя і паштовы двор. Такім чынам, грамадскі цэнтр Віцебска набыў складаную прасторава развітую кампазіцыю, якую ўтваралі дзве плошчы, звернутыя адна да другой. Шырокая адкрытая прастора плошчаў вылучалася вежамі ратушы, царквы і касцёлаў, якія стваралі маляўнічы сілуэт цэнтра.

У XVIII ст. завяршылася фарміраванне планіровачнай структуры Полацка. Перапланіроўка горада пачалася яшчэ ў сярэдзіне XVII ст., калі Полацк быў заняты рускімі войскамі (1654—1667) і вакол яго Вялікага пасада і Запалоцця ўзведзены земляны вал з драўлянымі сценамі і ровам. У гэты ж час пачала фарміравацца прамавугольная структура горада. На плане горада канца XVIII ст. выразна вылучаюцца Верхні і Ніжні замкі, з усходняга боку да іх далучаецца Вялікі пасад. Яго тэрыторыя падзялялася на прамавугольныя кварталы вуліцамі, якія праходзілі паралельна і перпендыкулярна р. Заходняй Дзвіне. У забудове Полацка вялікае значэнне набыў ансамбль езуіцкага калегіума (XVII — XIX стст.), які займаў значную тэрыторыю ў цэнтральнай частцы горада паміж замкамі і

Вялікім пасадам. Грамадскім цэнтрам з'яўлялася вялікая прамавугольная плошча перад езуіцкім калегіумам, а галоўным кампазіцыйным акцэнтам яе — мураваны езуіцкі касцёл (1733—1745). Сярод драўлянай жылой забудовы вылучаліся мураваныя будынкі кляштараў: францысканскага, бернардзінскага, дамініканскага, базыльянскага. У сілуэце гарадской забудовы з боку р. Заходняй Дзвіны вылучаўся манументальны Сафійскі сабор (перабудаваны ў 1738—1750), размешчаны на тэрыторыі Верхняга замка.

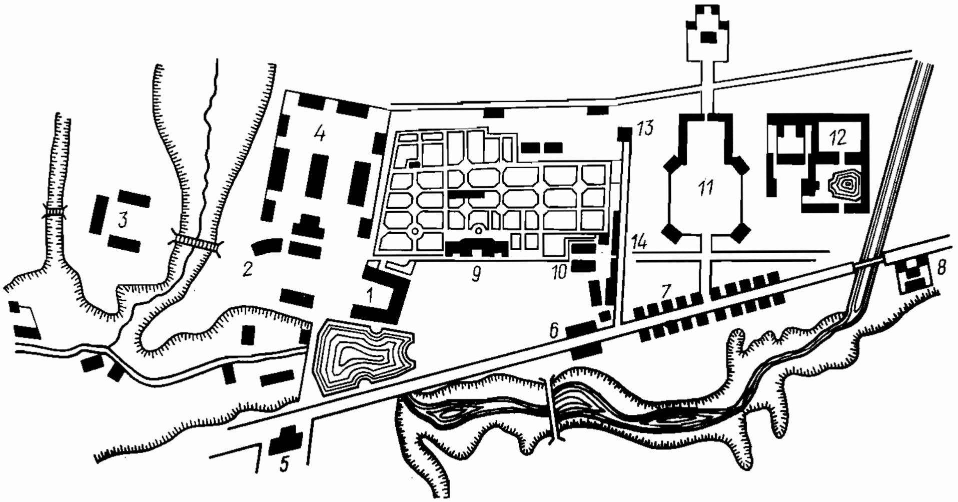
У другой палове XVIII ст. у шэрагу прыватнаўласніцкіх гарадоў і мястэчак праводзіліся работы па комплекснай перабудове цэнтраў і асобных раёнаў. Так, у 60—70-я гады ўладальнікам Слоніма гетманам Міхалам Агінскім перабудаваны цэнтр горада. Першапачаткова быў выпрастаны адзін з рукавоў р. Шчары і пракладзены вялікі канал (канал Агінскага). На высокім беразе р. Шчары ўзведзены мураваны палац, тэатр, друкарня, якія ўвайшлі ў ансамбль старажытнай гандлёвай плошчы. Перад фасадам палаца быў разбіты рэгулярны сад, які аформіў паўночны бок плошчы. Кампазіцыйным цэнтрам плошчы з'яўляліся ратуша і гандлёвыя рады, размешчаныя на яе падоўжнай восі. Манументальныя культавыя будынкі, узведзеныя ў XVII ст., увайшлі ў агульную кампазіцыю і атрымалі значэнне сілуэтных кропак сярод забудовы горада. Недалёка ад палаца была пабудавана фабрыка, побач створана асобная плошча, забудаваная тыпавымі дамамі для рамеснікаў. Абедзве плошчы аб'ядноўваліся Палацавай вуліцай, якая злучала таксама гандлёвую плошчу з берагам р. Шчары. У выніку перапланіроўкі грамадскі цэнтр Слоніма набыў новую прасторавую кампазіцыю, якую вызначыў цікавы архітэктурны ансамбль.

Значныя горадабудаўнічыя работы ў 60—80-я гады XVIII ст. былі праведзены пад кіраўніцтвам А. Тызенгаўза ў яго маёнтку ў Паставах. Да сярэдзіны XVIII ст. Паставы ўяўлялі сабой невялікае мястэчка з хаатычнай драўлянай забудовай уздоўж р. Мядзелкі. Пры рэканструкцыі тут былі пабудаваны тры фабрыкі — паясоў, паперы і вырабаў з палатна. На старажытнай рыначнай плошчы пад кіраўніцтвам архітэктара Дж. Сака быў створаны суцэльны архітэктурны ансамбль у стылі барока. Плошча набыла форму прамавугольніка (у плане 295×93 м), ад кожнага вугла адыходзілі асноўныя вуліцы — Браслаўская, Зарэчная, Задзеўская, Віленская. Цэнтральнае месца на плошчы займалі гандлёвыя рады, якія ўтваралі вялікі ўнутраны двор з дзвюма ўязнымі брамамі з паўночнага і паўднёвага бакоў. Ва ўнутраны двор выходзілі асобныя гандлёвыя памяшканні-крамы. Глухія вонкавыя сцены былі раскрапаваны пілястрамі і завершаны прафіляваным карнізам і масіўным атыкам. Пілястры над карнізам завяршаліся вазамі і статуямі. Маляўнічай дэкаратыўнай

118. Дом рамесніка ў Паставах. XVIII ст.

апрацоўкай вылучаліся брамы, дэкарыраваныя вязкамі пілястраў, пастаўленых пад вуглом да плоскасці сцен. Будынак гандлёвых радоў добра праглядаўся з асноўных вуліц мястэчка. На ўсходнім баку плошчы стаялі два драўляныя храмы, а паміж імі — двухпавярховы будынак школы. Заходні бок займалі шэсць

Ніжняя частка фасадаў была аздоблена плоскімі лапаткамі, а шчыт дэкарыраваны філёнгамі разнастайных форм і абрамленнямі акон мансардавага паверха. Гэты ансамбль часткова захаваўся да нашых дзён.



119. Прадмесце г. Гродна Гарадніца. План 1780 г.

дамоў рамеснікаў, а цэнтр — двухпавярховы будынак канцылярыі і суда. На паўднёвым баку ў цэнтры знаходзілася кафэ, а паабапал яго — дзве гасцініцы, на паўночным — аўстэрыя і тры дамы рамеснікаў. Цікава былі вырашаны дамы рамеснікаў: аднапавярховыя прамавугольныя ў плане будынкі з мансардавым паверхам падзяляліся планіровачна на дзве функцыянальныя часткі — жылую і вытворчую. Сцены бакавых і дваровага фасадаў былі зроблены з брусоў, а тарцовая фасадная сцяна, якая выходзіла на плошчу,— з цэглы. Стваралася ўражанне, што забудова плошчы цалкам мураваная. Галоўны фасад трактаваўся ў стылі барока. Развітая гарызантальная цяга карніза з адлівам над ім аддзяляла прамавугольную ніжнюю частку, прарэзаную аконнымі праёмамі, ад высокага фігурнага шчыта з лучковым або гранёным завяршэннем.

Вялікія горадабудаўнічыя работы пад кіраўніцтвам А. Тызенгаўза праводзіліся і ў Гродна. Горад да канца XVIII ст. захоўваў традыцыйную архітэктурна-планіровачную структуру, якая склалася ў XVI — XVII стст. У цэнтральнай частцы вылучаліся мураваныя будынкі кляштараў — езуітаў, бернардзінцаў, брыгітак, палацы буйных магнатаў і мураваныя дамы заможных гараджан. У склад грамадскага цэнтра ўваходзілі Верхні і Ніжні замкі і гандлёвая плошча, кампазіцыйным ядром якой з'яўлялася ратуша з гандлёвымі радамі. У 60—80-я гады XVIII ст. на паўднёва-ўсходняй ускраіне горада, у прадмесці Гарадніца, разгарнулася будаўніцтва прамысловых прадпрыемстваў і звязаных з імі адміністрацыйных будынкаў. З 1765 па 1780 г. былі пабудаваны 21 прамысловы будынак (суконная, палатняная, панчошная і ін-

шыя мануфактуры), жылыя дамы для рабочых, гаспадарчыя, службовыя, навучальныя ўстановы — звыш 80. Узнік новы жылы раён, забудаваны па адзінаму плану з вылучэннем асобных зон, якія планіровачна былі звязаны паміж сабой. Галоўная вуліца Гарадніцы Раскоша (сучасная вул. Э. Ажэшкі) звязала новы раён з грамадскім цэнтрам горада. Па вуліцы Раскоша знаходзілася плошча, ансамбль якой складалі палац А. Тызенгаўза, будынкі медыцынскай школы і кадэцкага корпуса. З поўдня да плошчы прылягаў батанічны сад. Другая, меншая па памерах плошча знаходзілася за палацам. На ёй былі ўзведзены музычны флігель («Крывая афіцына») і дом віцэ-адміністратара. З плошчы адкрывалася перспектыва на палац адміністратара, які знаходзіўся за мостам праз глыбокі яр. Уздоўж р. Гараднічанкі ў ярах былі размешчаны мануфактурныя прадпрыемствы. Другая група прадпрыемстваў знаходзілася за батанічным садам і мела выхад на вуліцу Раскошу.

Музычная і медыцынская школы— адны з лепшых узораў будынкаў свецкіх навучальных устаноў другой паловы XVIII ст. Ад манастырскіх школ і калегіумаў яны адрозніваюцца характарам архітэктуры, якая больш нагадвае палацавую і грамадзянскую. Трохпавярховы будынак медыцынскай школы, або «Акадэміі», меў шырокі светлы калідор, з аднаго боку якога размяшчаліся класы, а з процілеглага па вуглах — вялізныя гранёныя эркеры з аўдыторыямі. Кампазіцыя збудавання развівалася пры дапамозе аднапавярховых прыбудоў з класамі, што прылягалі да тарцоў асноўнага будынка. Эркеры былі накрыты гранёнымі купаламі і ўзбагачалі пластыку фасада. Школа размяшчалася пры батанічным садзе, мела выдатны музей і бібліятэку. Музычная школа, да якой выходзіў палац А. Тызенгаўза, кампазіцыйна завяршала плошчу. Рашэнне ансамбля плошчы і асаблівасці рэльефу абумовілі ўгнутую форму плана будынка. Першы паверх на галоўным фасадзе з угнутага боку вырашаны ў выглядзе адкрытай галерэі з аркадай. З яе вядуць тры ўваходы ў класы на першым і другім паверхах. Звонку паверхі аб'яднаны пілястрамі. Будынак накрыты ламаным дахам з мансардавым паверхам, дзе жылі навучэнцы. У ветэрынарнай школе такі мансардавы паверх ператвораны ў самастойны трэці паверх і аздоблены асобным ярусам пілястраў над развітай цягай карніза. Складанасць аб'ёмна-прасторавай структуры, маляўнічасць кампазіцыі, вытанчанасць і багацце ордэрнай пластыкі характэрны для манументальнай архітэктуры Беларусі эпохі позняга барока.

Уздоўж вуліцы Раскоша былі ўзведзены 20 тыпавых жылых дамоў, па 10 з кожнага боку, для замежных майстроў (архіт. Ю. Мёзер). Як і дамы рамеснікаў у Паставах, жылыя дамы ў Гарадніцы пабудаваны з дрэва і толькі сцены галоўных фасадаў — з цэглы. Ва ўнутранай планіроўцы таксама назіралася пэўная стандартызацыя: вылучэнне дзвюх груп пакояў — жылых і вытворчых. Галоўныя фасады мелі

120. Дом у Гарадніцы. Фасад. XVIII ст.

больш спрошчанае архітэктурнае вырашэнне: развітыя гарызантальныя цягі, якія аддзялялі статычную ніжнюю частку ад фігурнага завяршэння, адсутнічалі, лініі абрысаў шчытоў амаль умоўныя.

Забудову вуліцы Раскоша з двух процілеглых бакоў завяршалі корчмы «Галеча» і «Раскоша» (архіт. Ю. Мёзер). Функцыянальная роля корчмаў абумоўлівала спалучэнне ў іх двух асобных аб'ёмаў рознага прызначэння: гасцініцы і стайні. Карчма «Галеча» складалася з двухпавярховага мураванага будынка гасцініцы і вялізнай драўлянай стайні з цагляным каркасам, якая прылягала да гасцініцы. Карчма «Раскоша» аднапавярховая, але з больш дасканалай аб'ёмна-прасторавай структурай, якая нагадвала цэнтральна-восевую схему палацаў. Кампазіцыю будынка склалі тры аб'ёмы, якія прылягалі адзін да аднаго вугламі і ўтваралі адкрыты двор перад гасцініцай. На паўночна-ўсходняй ускраіне Гарадніцы на беразе р. Гарадніčанкі знаходзіўся фальварак — летняя сядзіба графа.

Такім чынам, раён Гарадніцы вызначаўся рэгулярнай планіроўкай і забудовай, у якой вылучаліся асобныя групы будынкаў, падобных па функцыянальнаму прызначэнню. У архітэктуры жылых і грамадскіх пабудоў па вуліцы Раскоша праявіліся рысы новага мастацкага стылю — класіцызму. Такія ж горадабудаўнічыя работы намячалася правесці ў в. Ласосне недалёка ад Гродна. Тут планавалася пабудаваць «ідэальны» прамысловы цэнтр «Кунстова» («Майстэрства»), стварыць некалькі цэнтральных плошчаў, ад якіх радыяльна адыходзілі б вуліцы, уздоўж вуліц і плошчаў узвесці жылыя і грамадскія будынкі, а таксама 14 мануфактурных прадпрыемстваў. Гэты праект, распрацаваны ў духу французскай архітэктурнай школы, не быў прывязаны да канкрэтнай мясцовасці в. Ласосны, таму ў натуры атрымаў толькі частковае ажыццяўленне.

У 70-я гады XVIII ст. сфарміраваўся новы цэнтр мястэчка Варняны. Тут былі выкарыстаны тыя ж горадабудаўнічыя і архітэктурныя прыёмы, што ў Гродна і Паставах: сіметрычная кампазіцыя цэнтральнай плошчы з вылучэннем галоўнага збудавання, тыпавыя жылыя дамы, у канструкцыях якіх ужывалася аднačасова цэгла і дрэва; архітэктурна-мастацкае адзінства стваралася агульнымі для ўсіх збудаванняў рысамі стылю позняга барока. Цэнтр Варнян — вялікая трапецападобная ў плане плошча, некалькі выцягнутая па падоўжнай восі. На яе ўсходнім баку знаходзіцца галоўны элемент ансамбля — мураваны касцёл Георгія (1767—1769), размешчаны па падоўжнай восі сіметрыі. Аднанефавы будынак з трансептам, пабудаваны ў стылі позняга барока, мае двухвежавы галоўны фасад. Паверхня фасаднай сцяны раскрапавана шматлікімі прафіляванымі цягамі, вязкамі пілястраў, сандрыкамі і завершана фігурнымі купалкамі веж і атыкавым франтонам паміж імі. Крыху пазней, у 1770 г., па баках касцёла сіметрычна пабудаваны двухпавярховыя дамы аптэкара і ксяндза з высокімі вальмавымі дахамі. Па падоўжных баках плошчы пастаўлена па восем тыпавых аднапавярховых жылых дамоў, таксама накрытых высокімі вальмавымі дахамі. Вулічныя фасады дамоў злучаліся мураванымі сценамі з лучковымі арачнымі праездамі, што стварала цэласны агульны фронт забудовы. Усе будынкі мелі аднолькавую ўнутраную планіроўку і муравана-драўляную канструкцыю. Насупраць касцёла плошчу замыкаў палацава-паркавы комплекс, створаны ў першай палове XIX ст. у стылі класіцызму. Плошчу і парк раздзяляла бутавая агароджа з брамай, ад якой да касцёла праз усю плошчу вяла ліпавая алея.

Ансамблі цэнтра Пастаў і Варнян, якія часткова захаваліся да нашага часу, раскрываюць асаблівасці горадабудаўнічай планіроўкі і архітэктуры другой паловы XVIII ст.

Па-ранейшаму архітэктурнае аблічча гарадскіх цэнтраў вызначаюць ратушы, гандлёвыя рады, корчмы, аўстэрыі. Найбольш характэрная для архітэктуры позняга барока мураваная ратуша ў Віцебску (1775). У ёй, як і ў магілёўскай ратушы, аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя будуецца на кантрасце вертыкальнай дамінанты і прыземістага двухпавярховага асноўнага аб'ёму. Аднак вежа віцебскай ратушы не прылягае да корпуса, а надбудавана над уваходным рызалітам падоўжнага фасада. Архітэктурнае вырашэнне вежы надзвычай дынамічнае і маляўнічае. Першапачаткова яна мела тры ярусы, якія паступова змяншаліся ў памерах і завяршаліся стромкім шатром са шпілем. Найбольш сціпла быў аформлены ніжні васьміграння ярус. Грані другога яруса аздоблены валютамі, з якіх быццам выцякаюць такія ж валюты верхняга яруса. Яны пластычна акаймоўвалі гарадскі гадзіннік, размешчаны ў верхнім ярусе вежы. Валюты, угнутыя паверхні сцен, вязкі пілястраў, раскрапаваныя цягі карнізаў надавалі мастацкую выразнасць збудаванню. Паабапал ратушы знаходзіліся двухпавярховыя мураваныя будынкі гандлёвых радоў. На першым паверсе, вырашаным у выглядзе аркады, размяшчаліся гандлёвыя памяшканні, а на другім — склады. Сцены іх рытмічна падзяляліся падвойнымі пілястрамі. Спалучэнне ратушы з крамамі — найбольш пашыраны прыём стварэння архітэктурных ансамбляў грамадска-гандлёвых цэнтраў таго часу. Так, ратуша і крамы ў Шклове (другая палова XVIII ст.) складалі адзіны ансамбль з развітай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыяй. Архітэктурнае вырашэнне ратушы нагадвае віцебскую, але вытрымана ў больш простых і сціплых формах. Вежа мае два масіўныя, амаль аднолькавыя па вышыні ярусы і завершана купалам са шпілем. Да тарцоў ратушы прылягаюць аднапавярховыя гандлёвыя рады, утвараючы квадратны ў плане будынак з вялікім унутраным дваром. Па вуглах яго размешчаны двухпавярховыя склады, якія па месцу ў кампазіцыі нагадваюць абарончыя вежы замкаў. У кампактным будынку ратушы ў Чавусах (канец XVIII ст.) выступаючыя вуглавыя аб'ёмы нагадваюць сядзібныя алькежы папярэдніх часоў, але ў асноўным яе архітэктура менш традыцыйная для эпохі барока і мае пэўныя рысы новага мастацкага стылю — класіцызму.

Шмат ратуш будавалі з дрэва — традыцыйнага матэрыялу беларускага народнага дойлідства. Паводле інвентара Драгічына (Брэсцкая вобл.) 1773 г., ратуша тут была ўзведзена з сасновых брусоў на палях. Яе цэнтр прарэзвалі вароты, аздобленыя ліштвамі на вушаках. Над варотамі ўзвышалася вежа, ашаляваная знадворку дошкамі і гонтай. Над яе ніжнім паверхам, аздобленым карнізам, змяшчалася альтанка з балясінамі «такарскай работы», якую ўвенчвала бляшаная «баня» з гербам горада. З двух бакоў ад праезду знаходзіліся складскія памяшканні. Увесь аб'ём ратушы накрыты ламаным гонтавым дахам з «карчохамі» ў тарцах.

У жыллёвай драўлянай забудове гарадоў і мястэчак найбольш яскрава выявіліся рысы народнага дойлідства. У гэтым сэнсе інвентар Драгічына пацвярджае і ўдакладняе агульны кірунак развіцця гарадскіх паселішчаў у XVIII ст., а таксама раскрывае асаблівасці народнага жылля. Згодна з інвентаром, горад складаўся з дзвюх частак — асноўнай тэрыторыі з гандлёвай плошчай у цэнтры і вуліцамі, што разыходзіліся ад яе (Пінская, Хомская, Пір-

ковіцкая, Пірлуніцкая), і прадмесця Зарэчча. На рынку і на прылягаючых да яго пляцах сяліліся гандляры і рамеснікі. Тут было 43 двары, з якіх 14, што непасрэдна выходзілі на плошчу, называліся «рынковымі». У рэестры размяжоўваліся два тыпы жылля: «хаты» і «будынкі». Апошнія, відаць, з'яўляліся шынкамі, бо мелі пры сабе бровары і «ўязныя» сенцы. Будаваліся яны з бярвенняў і накрываліся саломай, гонтай ці драніцай. Значная частка двароў мела 1—2 хлявы, збудаваныя з дрэва або плятня і накрытыя саламянымі дахамі. У дварах рамеснікаў свірны і хлявы адсутнічалі, што сведчыць аб значным развіцці рамеснай вытворчасці ў Драгічыне XVIII ст.: рамеснікі не займаліся сельскай гаспадаркай, бо атрымлівалі дастаткова сродкаў ад свайго асноўнага занятку. Акрамя «вольных» рамеснікаў і гандляроў у горадзе і прадмесці жылі прыгонныя сяляне (47 гаспадарак), што належалі Ровінскаму фальварку. Арганізацыя іх сядзіб істотна не адрознівалася ад звычайнай вясковай забудовы. Такое сумяшчэнне звычайнай сельскай і тыпова гарадской забудовы было надзвычай характэрным для невялікіх гарадоў і мястэчак Беларусі.

Акрамя рэестра гарадскіх будынкаў інвентар змяшчае апісанні некаторых з іх, дзе жылі рамеснікі. Па вуліцы Пірлуніцкай знаходзілася сядзіба юхтара, у якую праводзілі масіўныя двухпольныя вароты з форткай на «бегунах». Жыллё ўяўляла сабой трохкамерную пабудову з паслядоўна размешчанымі па адной восі сенцамі, хатай і каморай. Зруб хаты і каморы збудаваны з брусоў «у вугал», а сенцы — «у слупы», часткова з плятня. Збітыя з дошак дзверы ўмацаваны на жалезных завесах і аздоблены ліштвамі. Жылое памяшканне асвятлялася трыма малымі шклянымі вокнамі з надворнымі драўлянымі засаўкамі. Тут знаходзіліся сталы, лавы і дзве печы: мураваная для прыгатавання ежы і кафляная. Печы мелі агульны комін, выведзены на двухсхільны гонтавы дах. Тарцовыя фасады будынка ўпрыгожвалі шчыты. Дом васкабойніка на рынку не меў сенцаў. З вуліцы траплялі прама ў хату, да якой была прыбудавана камора. Хата асвятлялася чатырма прамавугольнымі вокнамі і адным круглым. У хаце стаялі мураваныя «хлебная» і кафляная печы, каля сцен нерухома былі замацаваны лавы, каля стала ў «куце» асобна стаяў зэдаль. Камора асвятлялася двума круглымі акенцамі. У абодвух памяшканнях было бэлечнае перакрыцце: у хаце з дошак, у каморы з дыляў. За хатай стаяла васкабойня — прамавугольная ў плане зрубная пабудова з двухсхільным дахам.

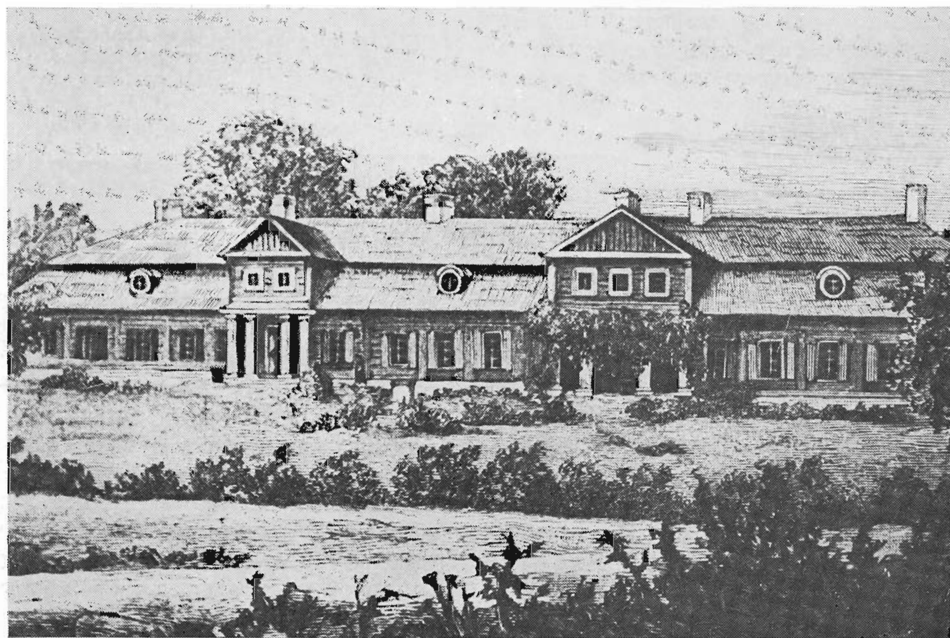
Як відаць з апісання, народнае жыллё ў гарадах і мястэчках развівалася надзвычай своеасабліва. У адрозненне ад сялянскага, дзе сенцы з'яўляліся цэнтральным элементам трохкамернай пабудовы, у жыллі рамеснікаў цэнтральнай ячэйкай было жылое памяшканне, з якім з супрацьлеглых бакоў злучаліся сенцы і камора. Уваход рабіўся з тарца будынка, арыентаванага на плошчу ці вуліцу. Нярэдка ён афармляўся слуповай падсенню. Такі тып жылля склаўся пад уплывам канкрэтных умоў кампактнай гарадской і местачковай забудовы.

* * *

Большасць дробнапамесных сядзіб у адзначаны перыяд па-ранейшаму будавалася з дрэва ў традыцыях народнай архітэктуры. Разам з тым у некаторых манументальных жылых і гаспадарчых будынках даволі выразна праступалі рысы стылю барока, адбыліся новыя якасныя змены. Яны праявіліся ў анфіладнай планіроўцы, вылучэнні парадной групы памяшканняў у цэнтры, раз-

віцці складанага сілуэта за кошт высокіх ламаных або ярусных дахаў. Прыкладам можа служыць жылы будынак маёнтка ў в. Вялікія Сяхновічы (Жабінкаўскі р-н Брэсцкай вобл.). Ён прамавугольны ў плане, узведзены з брусоў «у чысты вугал». У падоўжным напрамку рытм фасада ўтвараецца прамавугольнымі вокнамі, аздобленымі плоскімі ліштвамі і аканіцамі. Элементам кантрасту з'яўляецца высокі двух'ярусны вальмавы дах («мансард польскі»), які дамінуе ва ўсёй пабудове. У выніку ствараецца кампазіцыя, блізкая да ярусна-цэнтрычнай. Каб вылучыць галоўны фасад і акцэнтаваць уваход, ганак распрацоўваецца як важны элемент архітэктуры цэнтральнай часткі дома. Ён будуецца як дадатковае памяшканне перад сенцамі, своеасаблівая прыхожая. Завершаны двухсхільным дахам, тарэц якога ўпрыгожваўся ашаляваным шчытом і дзвюма прычэлінамі, аздобленымі ўверсе парнымі вільчакамі ў выглядзе стылізаваных конскіх галоў. Ганак становіцца і нюансным элементам архітэктурнага вырашэння, падкрэслівае франтальны характар кампазіцыі будынка.

121. Сядзібны дом у в. Варонча Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл. Малюнак XIX ст.



Аналагічны па кампазіцыі сядзібны дом і ў в. Мурачоўшчына (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.). У ім таксама вялікі двух'ярусны дах дамінуе над усім будынкам. Вузкія гарызантальныя вокны, прарэзаныя ў вертыкальнай частцы залому перакрыцця, сведчаць аб тым, што паддашша выкарыстоўвалася ў якасці дадатковага (летняга) жылля або ў гаспадарчых мэтах.

У некаторых сядзібных дамах двухсхільны дах над ганкам ператвараўся ў самастойнае верхняе памяшканне, якое абапіралася на слупы ганка і злучалася з паддашшам, куды траплялі па лесвіцы ў сенцах. Гэты аб'ём, звычайна ўпрыгожаны

мастацкай укладкай шалёўкі, краявой і скразной разьбой падзораў і іншымі дэкаратыўнымі дэталямі, у значнай меры ўзбагачаў пластыку галоўнага фасада, яшчэ больш, чым ганак, падкрэсліваў кампазіцыйную значнасць цэнтральнага вузла будынка, дзе размяшчаўся галоўны ўваход (дом у маёнтку в. Боркі Дзятлаўскага р-на). У дамах з працяглым корпусам, якія меў некалькі ўваходаў з ганкамі, вынесенымі за межы галоўнага фасада, верхнія памяшканні стваралі своеасаблівы рытм кампазіцыі (сядзібны дом у в. Варонча Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл.).

Мастацкім прынцыпам барока было сугучна прасторавае развіццё кампазіцыі, пры якім з дапамогай бакавых флігеляў або алькежаў утвараўся паўзамкнёны парадны двор-курданёр перад галоўным уваходам у будынак. Такія кампазіцыі ўласцівы сядзібным дамам у вв. Хойнава і Яцкаўшчына на Гродзеншчыне, Дудзічы Мінскай вобласці, Навошчыцы на Піншчыне і шэрагу іншых.

Як і ў сельскай сядзібнай архітэктуры, у гарадскім будаўніцтве пад уплывам стылю барока развіваецца складаная кампазіцыя. Вялікая ўвага надаецца высокім, нярэдка ламаным дахам, такім дэталям, як ганкі і галерэі, алькежы з самастойнымі пакрыццямі і інш. У гарадской сядзібна-палацавай архітэктуры часцей, чым у сельскай, ужывалася двухпавярховая кампазіцыя. Гэта тлумачылася абмежаванасцю гарадской тэрыторыі і дыктавала кампактную планіроўку жылля і забудову двара. У такіх пабудовах ніжні паверх служыў падклеццю.

На малюнку XIX ст. «Від Каменца-Літоўскага» Н. Орды ёсць выява двухпавярховага палацавага будынка, размешчанага на беразе р. Лясной. Гэта манументальнае збудаванне, накрытае вялікім ламаным вальмавым дахам, па вышыні роўным двухпавярховаму корпусу. Цікава вырашана ўваходная частка: тры дробныя аб'ёмы, узнятыя на слупы і накрытыя самастойнымі двухсхільнымі пакрыццямі са шчытамі на тарцах. Гэтыя невялікія аб'ёмы кантрастуюць з буйнымі формамі палаца і ўтвараюць рытм фасада. З боку ракі да іх праводзіла вялікая пакатая аднамаршавая лесвіца, пакрытая дахам. У архітэктуры будынка рысы барока прасочваюцца і ў буйнамаштабных чляненнях корпуса, і ў складаным сілуэце, і ў кантрастным супастаўленні розных частак, і ў дынамічнай асіметрыі кампазіцыі.

Да ліку барочных можна аднесці і дом у Копысі (Аршанскі р-н Віцебскай вобл.). У яго кампактным плане вылучаецца парадная група памяшканняў, якая складаецца з прыхожай і размешчаных паабапал яе двух залаў. З тыльнага боку пры-

122. Сядзібны дом у в. Дудзічы Пухавіцкага р-на Мінскай вобл. XVIII ст. Галоўны фасад

хожая злучана з калідорам, да якога прылягаюць два жылыя пакоі і два бакавыя алькежы. Апошнія выступаюць па-за межы сцен будынка і ўтвараюць самастойныя аб'ёмы, завершаныя шатровымі дахамі. Алькежы як бы фланкіруюць з двух бакоў галоўны корпус, увянчаны высокім вальмавым дахам, прастора-ва развіваюць кампазіцыю ўсяго будынка і ўскладняюць яго сілуэт. Цэнтральная частка дома вылучана верхнім паверхам над прыхожай і аформлена двух'яруснай галерэяй на галоўным фасадзе. Кожны ярус галерэі завершаны аркадай, роля якой у архітэктуры дома не выпадковая. Пры адносна нізкім зрубе і манатонным рытме аконных праёмаў галерэя ўзбагачае рытміку фасада, канцэнтруе ўвагу на яго цэнтральнай, найбольш важнай частцы, надае кампазіцыі дома дынамічнасць, хоць і падкрэслівае яе строгую сіметрыю.

Як ужо адзначалася, у XVII — XVIII стст. замкі паступова страчваюць сваю абарончую ролю і ператвараюцца ў парадныя палацавыя ансамблі, захоўваючы ў радзе выпадкаў адміністрацыйна-кіраўнічыя функцыі. Праўда, у некаторых прыватнаўласніцкіх гарадах (напрыклад, Слуцку) асноўныя абарончыя ўмацаванні перамясціліся з цэнтра на перыферыю, да знешняга абарончага кальца, дзе ўзнікае другі замак. Клецкі замак наогул не ўзнаўляўся пасля разбурэнняў у XVII — XVIII стст. Значна быў перабудаваны Нясвіжскі замак: надбудаваны цэнтральны корпус, вынесена ўперад вежа з аркай, выраўшаная ў выглядзе брамы. Палацава-замкавы ансамбль набыў рамантычны выгляд, што было ўлічана пазней пры стварэнні ландшафтнага парка. Да 1760 г. быў пакінуты Верхні замак у Давыд-Гарадку, а ў Ніжнім замку пабудаваны «замкавы двор», куды вяла манументальная брама з памяшканнямі для каравула і залай наверсе. Над залай быў трэці паверх са «схаваннем» пад гонтавым шатровым дахам, увянчаным металічным гербам арла. Акрамя брамы, больш

123. Сядзібны дом у в. Сяхновічы Брэсцкай вобл. XVIII ст. Малюнак XIX ст.

ніякіх абарончых збудаванняў не было, а цэнтр падвор'я займаў вялікі драўляны панскі дом з жылымі пакоямі, яшчэ адзін дом і шэраг гаспадарчых будынкаў. Такая тэндэнцыя развіцця датычыла не толькі прыватнаўласніцкіх, але і агульнадзяржаўных замкаў. Напрыклад, у Камянецкім замку ў 1753 г. над уваходам узвышалася альтанка, а пасярод дзядзінца — палац, увянчаны трыма вежкамі «сніцарскай работы». Такі ж выгляд меў і замак у Рагачове — тыповы сядзібна-палацавы ансамбль. У 1755 г. ён быў абнесены «вастраколам», уваходная брама ўяўляла сабой чыста гаспадарчую пабудову — лямус. У частцы замка, якая выходзіла да Дняпра, стаяў двухпавярховы палац з галерэяй і парадная залай у другім ярусе. Манументальны выгляд меў і палац Глускага замка ў 1756 г., узведзены з брусоў на падмурку. На прасторны ганак праводзілі шырокія ўсходы, парадная група памяшканняў злучалася з галерэяй. Увесь будынак завяршаўся высокім ламаным дахам з двума радамі карнізаў і круглымі люкарнамі. Цэнтральную частку палаца вылучала мансарда, якую ўпрыгожваў дубовы разьбяны картуш. Гэтак жа былі вырашаны замкі ў Дуброўне, Чарнаўчыцах, Копысі і многіх іншых гарадах.

XVIII стагоддзе ў манументальнай архітэктуры Беларусі характэрна шырокім распаўсюджаннем палацава-сядзібнага будаўніцтва. Яно становіцца свайго роду прыкметай часу, калі, па вобразнаму выказванню В. Ключэўскага, «дзяржава зачынілася ў палацы». Магнаты і заможная шляхта былі на вяршыні свайго дабрабыту. Іх амбіцыі знаходзілі выйсце ў будаўніцтве рэзідэнцый, якія сапернічалі паміж сабой, а часам і з каралеўскімі палацамі ў бляску прыдворнага жыцця, пышнасці архітэктуры і ўбрання. Нават кароль польскі Станіслаў Панятоўскі прызнаваў, што «Пане Коханку» (Карл Радзівіл з Нясвіжа) жыве лепш за польскага караля. Трыумфальна-святочная архітэктура як найлепш адпавядала геданічнаму спосабу быцця, забаўляваму стылю жыцця. Пачуццёвая пагоня за раскошай і велікасвецкім бляскам наглядна адлюстравалася ў барочна-ракайльнай архітэктуры палацава-сядзібных пабудоў Беларусі першай паловы — сярэдзіны XVIII ст., асабліва ў аксесуарах іх унутранага ўбрання.

124. Сядзібны дом у г. п. Копысь Віцебскай вобл.

Галерэю палацаў гэтага перыяду складаюць рэзідэнцыі буйных магнатаў Агінскіх у Слоніме (1768), Чартарыйскіх у Воўчыне (Камянецкі р-н, 1732), Радзівілаў у Дзятлаве (1751), Тызенгаўза ў Гродна (60-я гады XVIII ст.), Валовічаў у Свяцку (Гродзенскі р-н, 1779), Храптовічаў у Шчорсах (Навагрудскі р-н, 1770—

1776), Валынцах (Верхнядзвінскі р-н, 1-я палова XVIII ст.), у сядзібах Станіслававова і Панямунь (каля Гродна), Татары (Асіповіцкі р-н, сярэдзіна XVIII ст.), Ганута (Вілейскі р-н, 1765) і многіх іншых. Найбольш поўнае ўвасабленне позняе барока і ракако, арыгінальныя прыёмы іх дэкаратыўнага арсенала знайшлі ў каралеўскай рэзідэнцыі ў Гродна — Новым замку (1737—1744), пабудаваным буйнейшым прадстаўніком мастацтва ракако М. Д. Пёпельманам, аўтарам славутага ў той час ва ўсёй Еўропе палаца Цвінгер у Дрэздэне. Буйны майстар архітэктуры позняга барока і ракако ў Беларусі і Літве Я. К. Глаўбіц акрамя ўзвядзення культавых будынкаў практыкаваў і ў галіне палацава-сядзібнага будаўніцтва (палац К. Каніскага ў Магілёве, 1762—1785; палац мітрапаліта Ф. Грабніцкага ў Струнне каля Полацка, 1748—1749 і інш.). Сярод прадстаўнікоў позняга барока ў палацава-сядзібным будаўніцтве Беларусі — выдатны італьянскі архітэктар Дж. Сака (1735—1798). У 1773 г. ён запрошаны ў Гродна, дзе праз год становіцца прыдворным архітэктарам намесніка караля ў Гродна А. Тызенгаўза, а ў 1775 г. атрымлівае дваранства і становіцца галоўным архітэктарам Вялікага княства Літоўскага. Познебарочныя палацы ў Гануце і Леванполі (Міёрскі р-н, 1750) будаваў італьянскі архітэктар А. Гену. Барочна-ракайльную накіраванасць мела творчасць Ю. Фантаны (палац Сапегаў у Гродна, 1741—1744), Т. Русэля і многіх іншых. Разам з тым пры панскіх дварах трымаўся цэлы штат майстроў будаўнічага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Маёнтак, як правіла, меў майстра па кожнаму віду рамяства. Пры Нясвіжскім двары ў 1758 г. лічылася 85 рамеснікаў, якія не толькі падтрымлівалі агульны стан палацавых будынкаў, але і пастаянна аднаўлялі іх унутранае ўбранне.

125. Слуцкая брама ў г. Нясвіж Мінскай вобл. XVIII ст.

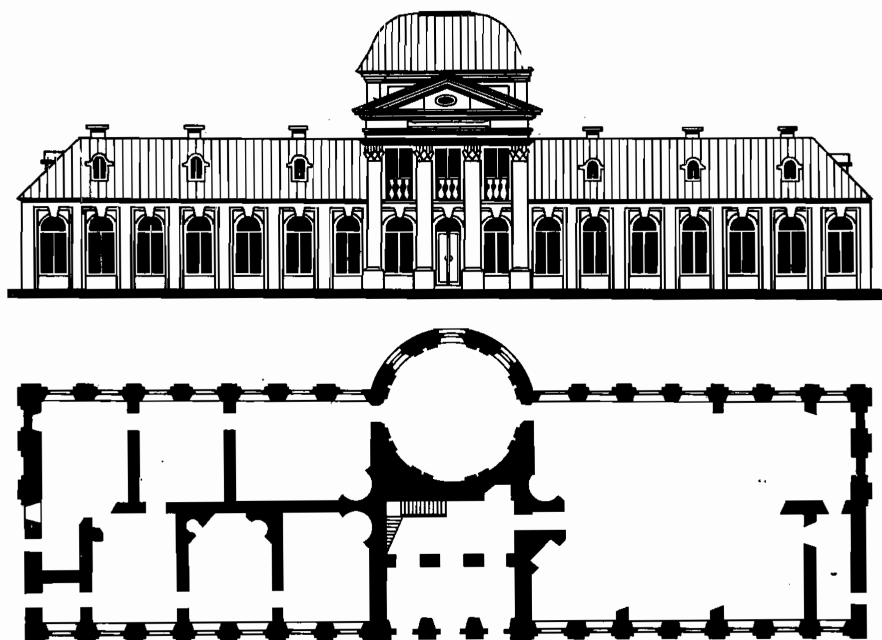
Імкненне феадалаў адасобіцца ад народа і гарадскога асяроддзя абумовіла слаба выяўленую горадафарміруючую значнасць палацаў гэтага перыяду. Замкнёная планіровачна-прасторавая арганізацыя Новага замка ў Гродна характэрна для ўсіх еўрапейскіх феадальных рэзідэнцый першай паловы — сярэдзіны XVIII ст. Адсутнічае планіровачная і прасторавая сувязь з горадам і яго цэнтрам таксама палацаў у Воўчыне, Слоніме, Валынцах. У аснове іх кампазіцыі — прынцып сіметрычна-восевага фарміравання карпусоў вакол замкнёнага ўнутранага карэкурданёра. Таму галоўныя карпусы як Гродзенскага палаца, так і магнацкіх рэзідэнцый у Слоніме, Шчорсах, Воўчыне, Ружанах размешчаны ў глыбіні курданёра, які фланкіраваўся бакавымі крыламі-флігелямі, а з фронту абмяжоўваўся агароджай з брамай. Па замкнёнай планіровачнай схеме вакол квадратнага ўнутранага двара быў збудаваны гарадскі палац у Нясвіжы (паводле інвентароў 1760-х гадоў). Утульны ўнутраны двор, адасоблены і абкружаны пластычнай і дэкаратыўнай архітэктурай палацавага экстэр'ера, адкрываў палац толькі для парадных пра-

цэсій знаці і працяглых карэтных кавалькад.

У процілегласць буйнамаштабнасці збудаванняў ранняга барока ў перыяд яго завяршальнай стадыі і перыяд ракако ўзводзяцца палацы больш інтымнага, камернага характару з пануючай у іх абстаноўкай утульнасці і вытанчанасці. Камерзвы «Мон Плезір», «Мон Капрыз» і інш.

Архітэктура палацаў страціла прастату, канструкцыйна-тэктанічную лагічнасць, барочную манументальнасць.

126. Палац у в. Шчорсы Навагрудскага р-на Гродзенскай вобл. 1770—1776. Галоўны фасад і план



насцю, жывапіснай маляўнічасцю і пластычнасцю вылучаюцца сядзібы ў Ганушце і Татарах. У прыгарадах магнаты ўзводзяць забаўлівыя сядзібы: паляўнічыя домікі, зімовыя і летнія «палацікі», палацы-забавы. Польскі кароль Ст. Панятоўскі ў прыгарадах Гродна будуе тры забаўлівыя сядзібы, надаўшы ім назвы, адпаведныя сваім ініцыялам: Станіславова, Аўгустава, Панямунь. А яго намеснік А. Тызенгаўз у прыгарадным фальварку Кульбакі будуе невялікі «палацік» з пацешным паркам для забаў і святкаванняў. Цэльны ланцуг лёгкіх загарадных забаўлівых сядзіб «рассыпае» вакол Свіслачы В. Тышкевіч, надаўшы ім наментальнасць. Формы архітэктуры і дэкору набываюць ускладненыя прасторавыя формы, лёгкі і тэмпераментны рух, узбагачаюцца пластычнасць і аб'ёмна-прасторавая развітасць завяршэнняў. Барочна-ракайльны палац звычайна мае пластычны мансардавы дах з купалам (палац у в. Шчорсы і палац А. Тызенгаўза ў Гродна) ці крапаваным шатром (Новы замак у Гродна). Гульня граняў мансардавага з «заломам» даху, рытм авальных люкарнаў з фігурнымі ліштвамі ўзбагачалі прасторавую пластычнасць і скульптурнасць палаца ў Свяцку. Архітэктары імкнуліся да ўзаемапранікнення архітэктуры і наваколь-

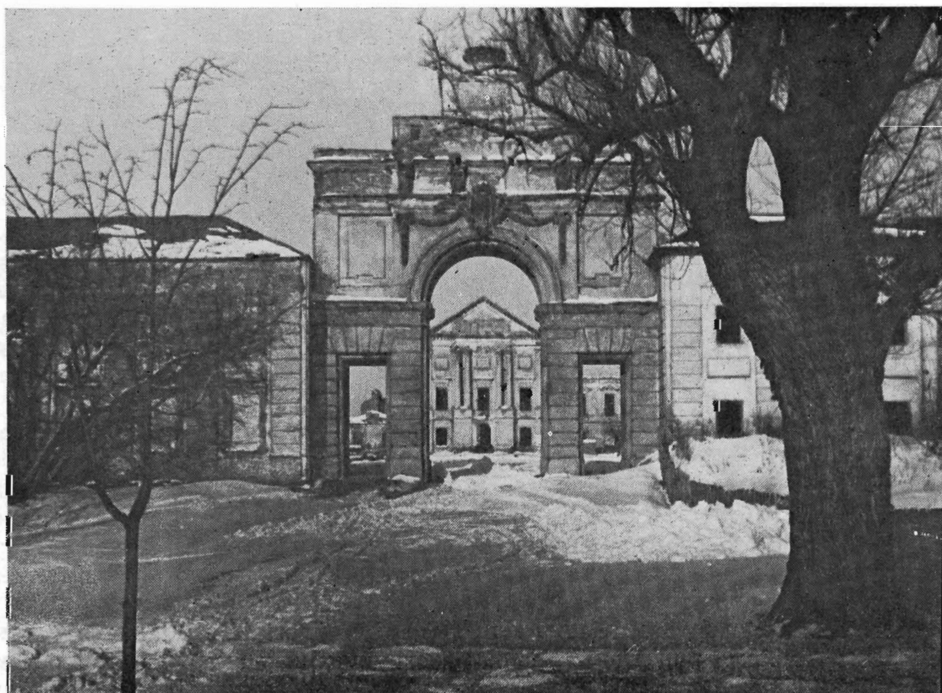
най прасторы. З гэтай мэтай акрамя глыбокіх рызалітаў выкарыстоўваюцца бакавыя алькежы — вежападобныя прыбудовы з фігурнымі шлемамі ў завершшы. Такія алькежы, накшталт касцёльных веж, узвышаліся па вуглах палацаў у Дзятлаве, Ганупе і Альбе (пад Нясвіжам).

Пластыку фасадаў стварае рытмічнае чаргаванне згрупаваных пілястраў, калон, панелей, філёнг, квадратных, арачных, авальных аконных праёмаў. Архітэктурна-пластычную маляўнічасць фасадаў дапаўняюць рустоўка, тонкапрафіляваныя, амаль графічна-штрыхавыя карнізы, паясы, профілі ліштваў праёмаў, вытанчаная арнаментальная ляпніна, якая ўключала гірлянды, ракайлі, картушы, завіткі, сплященні лістоў аканту, геральдыку (Дзятлаўскі палац).

На пазіцыях ракайльнай архітэктуры стаяў аўтар праекта палаца ў Чарнаўчыцах (Брэсцкі р-н). Палац быў задуманы як цэнтральная пабудова, прасторавая кампазіцыя якой складалася з разнастайных аб'ёмаў, згрупаваных вакол цэнтральнага 8-граннага остава з купальным завершшам. Архітэктар, прымушаючы аб'ёмы то выступаць, то адступаць, дасягнуў выразных пластычных і святлоценявых эфектаў. Тут і вычурнасць рабрыстага высокага купала, які хутчэй мог належаць культавай, чым свецкай, пабудове, і свецкая жыццярадаснасць мастацтва позняга барока з яго лікуючай святочнасцю, пышнасцю і дэкаратыўнасцю.

Асноўны архітэктурны акцэнт галоўнага фасада ствараецца цэнтральным рызалітам, які атрымлівае насычаную пластычную шматслойную крапоўку, фігурны франтон, багаты ляпны дэкор. У сядзібе Татары, як і ў большасці еўрапейскіх палацаў гэтага часу, рызаліт набывае гранёную паліганальную аб'ёмную

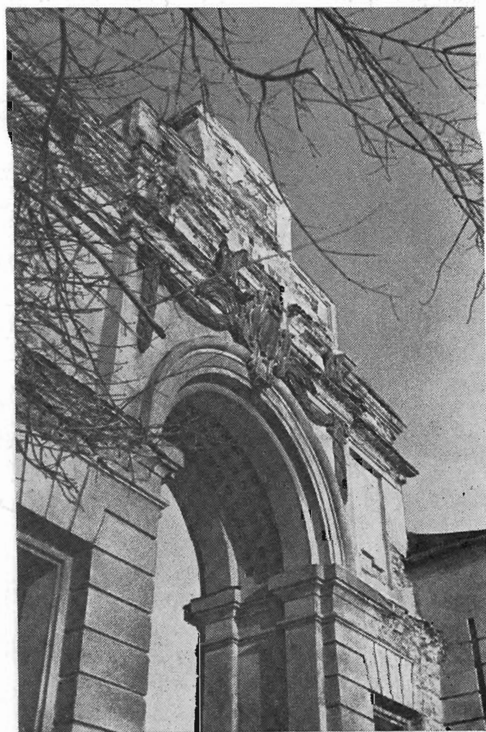
127. Палац у г. п. Ружаны Пружанскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст.



форму. Глыбокімі рызалітамі расчлянёны галоўны фасад палаца ў Леванполі. Шматслойную крапоўку атрымалі рызаліты барочнага палаца ў Скоках (Брэсцкі р-н).

Пры будаўніцтве сядзібных палацаў архітэктары яшчэ адмаўляюцца

128. Палац у г. п. Ружаны Пружанскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. Фрагмент уязной брамы



ад класічнай ордэрнай сістэмы, таму замест порціка на галоўным фасадзе выкарыстоўваюць тэрасу на слупах ці ажурны металічны балкон (в. Леванполь). У першай палове XVIII ст. цэнтральны рызаліт Нясвіжскага замка таксама набывае шырокую слуповую тэрасу і насычаны барочны дэкор. Над цэнтральнай часткай будынка звычайна ўзвышаецца мансардавы паверх з дадатковым радам акруглых ці авальных люкарнаў.

У завершшы цэнтральнага рызаліта дойліды ракако адмаўляюцца ад спрадвеку традыцыйнай формы трохвугольнага франтона. Малюнак завяршальнага шчыта набывае незвычайнае спалучэнне валют, увагнута-пукатых ліній, часам «разарваны» крапаваны контур (палацы ў вв. Ганута і Чарнаўчыцы). Прафіляваныя грані франтона палаца ў Чарнаўчыцах былі «разарваны», а сам шчыт запоўнены ляпным ракайльным картушам. Часцей франтоны атрымліваюць не толькі перарывістасць, але і не падлежны геаметрычнай пабудове і аналізу плаўны малюнак (в. Леванполь). Сярод будынкаў гэтага часу амаль немагчыма знайсці двух аднолькавых па малюнку франтонаў, таму што іх сілуэты ствараліся не цыркулем і лінейкай, а фантазіяй і ўяўленнем мастака. Пругка выгнуты франтон Дзятлаўскага палаца мае складаны крывалінейны контур з мяккімі пераходамі ўвагнутых і пукатых ліній. Форму какошніка, туга нацягнутага лука, атрымаў шчыт дваровага эркера сядзібнага дома ў в. Станіслава.

Адмаўленне ад ордэра прымушае архітэктараў хаваць калоны і пілястры. На фасадзе Дзятлаўскага палаца апошнія ўвагнута-пукатай формы, раскрапаваны арачнымі нішамі, канелюрамі, капітэлі вырашаны ў выглядзе кветкавых букетаў, звісаючых гірлянд-касічак, як у Новым замку ў Гродна. Падобнымі «касічкамі» дэкарыраваны пілястры палаца Тызенгаўза ў Гродна і амбара ў в. Беніцы (Маладзечанскі р-н). Адмаўленне ад традыцыйнай ордэрнай капітэлі і замена яе лёгкай кветкава-раслліннай гірляндай у архітэктуры ракако тлумачацца тым, што «работа» канструкцыі не падкрэслівалася, а, насупраць, вуаліравалася. Атэктанічная, біянічная форма выкарыстоўваецца і ў трактоўцы канструкцыйных апор. Так, апора амбона палацавай капліцы Новага замка

ў Гродна трактавана ў выглядзе экзатычнай пальмы, увітай гірляндамі кветак. Каб завуаліраваць канструкцыі будынка, дойліды імітуюць тканіну як матэрыял атэктанічны, які не валодае канструкцыйнай жорсткасцю. Алтар і амбон капліцы Новага замка ў Гродна накрыты гіпсавымі балдахінамі з драпіроўкамі, ламбрэкенамі, кісцямі і махрамі.

Адзін з самых дзейсных сродкаў дасягнення маляўнічага эфекту ў фасаднай архітэктуры палаца — выкарыстанне ляпных картушаў. У архітэктуры ракако яны набылі асаблівa сочную арнаментальную трактоўку і шырока выкарыстоўваліся не толькі на франтонах і шчытах, але і ў аконных ліштвах, абрамленні арак, на фрызах ці непасрэдна на сценах. Арнаментальна-вензельнае афармленне цэнтральнага франтона — распаўсюджаны прыём архітэктуры ракако. На франтонах Дзятлаўскага, Гродзенскага і Чарнаўчыцкага палацаў, сядзібнага дома ў Станіславове — гэта картушы з геральдычнымі гербамі ўладальнікаў. Вынясенне на фасад палаца ці сядзібы геральдычнай сімволікі, манаграмічных надпісаў, ініцыялаў у выглядзе вензеляў наогул было шырока распаўсюджана. Гэта тлумачылася хваравітай маніяй вялічча і незалежнасці ўладальнікаў палацаў, іх шляхецкай амбіцыяй і імкненнем да сцвярджэння сваёй асобы.

129. Замак у Нясвіжы. XVIII ст. Заходні фасад

У дэкор палацаў дойліды ўнеслі зусім новую дэкаратыўную форму — вазу, трактаваную ў характэрнай для ракако экспрэсіўнай пластыцы.

Гэты пазычаны з палацавага інтэр'ера дэкаратыўны элемент выкарыстаны ў праекце палаца ў Чарнаўчыцах, капліцы Новага замка ў Гродна.

Архітэктура барока і ракако побач з насычанай дэкаратыўнай ляпнінай актыўна ўводзіць у экстэр'ер скульптуру. Багаты ракайльны скульптурны і арнаментальны дэкор быў размешчаны на балюстрадах і франтонах Чарнаўчыцкага палаца. Скульптура ў завершшы архітэктурных аб'ёмаў падхоплівала вертыкальны рух і струменістасць пілястраў, раскрапаваных антаблементаў, схілаў франтонаў. У выніку груваст-кая пластыка барока XVII ст. змяняецца імкненнем да вертыкалізму, грацыі, вытанчанасці, пагоняй за эмацыянальнасцю візуальных уражанняў. Гэтаму ж садзейнічала паліхромнасць вырашэння — спалучэнне інтэнсіўна чырвонага чарапічнага даху з зялёным фонам сцен, пабеленых элементаў архітэктурнага дэкору (Новы замак у Гродна).

У планіровачнай арганізацыі палацаў і сядзіб вылучаецца цэнтральная група парадных памяшканняў — вестыбюль з рэпрэзентацыйнай лесвіцай і парадная зала, якая звычайна мела цэнтрычную форму ратонды, але часцей авала (Новы замак у Гродна) ці шматгранніка (палацы Тызенгаўза ў Гродна, Валовічаў у Свяцку). Ад яго ў бакі разыходзіліся анфілады гасціных, кабінетаў, жылых пакояў.

Перавага аддаецца авальнай форме залы, якая выклікала ўражанне зыбкай няўстойлівасці, нявызначанасці рэальнай канфігурацыі за кошт ракурсу, які пастаянна змяняецца ў працэсе руху. Упершыню авальная зала ў архітэктуры Беларусі была рэалізавана ў гродзенскім Новым замку, пазней у палацах Тызенгаўза ў Гродна, а таксама ў Пінску і Свяцку, Крычаве і Станіславова. У сярэдзіне XVIII ст. авальную форму надаюць адной з залаў Нясвіжскага замка. Для стварэння мяккага пераходу сцяны да столі шырока выкарыстоўваюцца падугі (капліца Новага замка ў Гродна).

На стадыі позняга барока і ракако побач з буйнамаштабнымі заламі, характэрнымі для XVII ст., узнікаюць невялікія ўтульныя пакоі,

130. Замак у Нясвіжы. XVIII ст.

прызначаныя для інтымнага рандэву, давернай размовы, камернага канцэрта. Набор жылых пакояў арыстакратычнага дома значна пашыраецца — ад гасцінай да спалень, альковаў, гардэробаў, кафейных, крэдэнсаў і інш. Умовы арыстакратычнага быту патрабавалі вялікай колькасці новых утульна-інтымных памяшканняў: салонаў, канцэртных пакояў, кулуараў, невялікіх танцавальных залаў, выставачных галерэй, кабінетаў, бібліятэк, туалетных пакояў і інш. З'яўляецца антрэсольны паверх, што было выклікана неабходнасцю размяшчэння аркестра над бальнай залай, стварэння прыватных памяшканняў для адасаблення.

Усё багацце пластыка-дэкаратыўных сродкаў позняга барока і ракако найбольш поўна ўвасобілася ў аздабленні палацавых інтэр'ераў: мноства ляпніны і пазалоты, аб'ём-

ная скульптура, звівы драўлянай разьбы і стукавай ляпніны, роспіс сафітаў і супрапортаў, наборныя ўзоры паркетнай падлогі. Сярод дэкаратыўных матываў — галубы ў сетках, амуры з калчанамі стрэл, вянкі і букеты кветак. Асноўная характарыстыка познебарочнага і ракайльнага палацавага інтэр'ера — яго атэктанічнасць. Вычварны і капрызны малюнак рамнага абрамлення панелей складае асіметрычны «бягучы» арнамент з пазалочаных завіткоў С- і S-падобна выгнутых ракайляў. Спалучэнне панелей з фрызавымі і цокальнымі філёнгамі складала структурны каркас познебарочнага і ракайльнага інтэр'ера, аснову яго рытмічнай арганізацыі. У гэтых адносінах найбольш поўнае выражэнне атрымалі інтэр'еры гродзенскага Новага замка. Пышнасцю і багаццем дэкору ў стылі ракако вызначаліся інтэр'еры Сенатарскай, Пасольскай і Круглай залаў, хатняй капліцы. Пазалочаны арнамент расліннага характару пакрываў сцены Мармуровай залы палаца ў Воўчыне. Панельныя плоскасці абвіваліся тканінай з арнаментальным малюнкам — букеты кветак, гірлянды, ракайлі, картушы, трыльяжная сетка.

Для ракайльнага інтэр'ера характэрны пошук нечаканых аптычных эфектаў. Найбольш дзейсным сродкам атэктанізацыі архітэктуры інтэр'ера было актыўнае выкарыстанне люстэркавых плоскасцей. Гэта адно з галоўных адкрыццяў ракако ў галіне інтэр'ернай кампазіцыі. Размешчаныя па сценах, яны візуальна дэматэрыялізавалі прасторавую і канструкцыйную структуру інтэр'ера, шматкратна дубліравалі дэкор, рабілі прастору памяшкання вар'іраванай, бясконца працяглай і таму заўсёды прывабнай. У Нясвіжскім і Мірскім замках у XVIII ст. меліся залы, прастора якіх ілюзорна значна пашыралася за кошт суцэльнага зашклення люстэркам. Люстэркавыя панелі стваралі эфект бясконцага паўтарэння анфілады, узмацнялі ўражанне раскошы, багацця аздаблення інтэр'ера. Асаблівы эфект выкарыстанне люстэрак давала ў авальных залах. Размешчаныя адзін ля другога пад вялікім вуглом і ўзаемна адлюстроўваючы дэкор інтэр'ера, яны стваралі ілюзію бясконцай прасторы, дэкаратыўнага «пажару». Шырокае выкарыстанне аптычнага люстэркавага эфекту ў палацавых інтэр'ерах абумовіла і павелічэнне вытворчасці люстэркавага шкла,

131. Палац у Нясвіжы. XVIII ст. Фрагмент

якім славілася ў Беларусі Урэцкая мануфактура.

Першая палова і сярэдзіна XVIII ст. — перыяд найбольшага росквіту экзатычнай тэматыкі ў архітэктуры і мастацтве. У іх пранікаюць матывы, запазычаныя з усходняй, асабліва кітайскай культуры.

У старажытных звычаях, касцюмах, паветраных збудаваннях, мастацкіх шаўках стваральнікі ракайльных інтэр'ераў адчулі паэзію экзатычнага, незвычайнага, прывабнага. У тэматыку аздаблення інтэр'ераў прыўносяцца выявы экзатычных усходніх краявідаў, пагад, драконаў, паўлінаў, малп і г. д. Навіной было выкарыстанне запазычаных з Кітая папяровых абояў. Уладальнікі палацаў лічылі сваім абавязкам стварыць «кітайскую залу», абстаўленую мэбляй і апрацаваную драўлянымі панелямі лакавай работы. Такі зал у сярэдзіне XVIII ст. быў у Нясвіжскім замку. У форме пагады ўзводзіцца шэраг паркавых павільёнаў у Варнянах (Астравецкі р-н) і пад Магілёвам (палацава-паркавы ансамбль «Пагадэнбург»). Апрацоўку інтэр'ераў з усходняй мастацкай арыентацыяй практыкаваў Ян Пілемент — першы прыдворны мастак караля, які працаваў і ў Беларусі.

У XVIII ст. сцвярджаецца ўяўленне аб палацавым інтэр'еры як цэласным архітэктурна-дэкаратыўным ансамблі. Мастакі і дойліды імкнуцца да мастацка-стылявога адзінства ўсіх кампанентаў унутранага ўбрання: дэкору сцен, столей і падлог, форм мэблі, расфарбоўкі, драпіровак і абівачных тканін, сталовай сервіроўкі і інш. Такую мастацка-стылявую трактоўку набываюць ракайльныя інтэр'еры Слонімскага палаца, у якім асабліва пышнасцю і багаццем дэкаратыўнай апрацоўкі вылучалася «зала багінь». Неабходнасць вырашэння шырокай мастацкай праграмы рабіла прафесію архітэктара універсальнай, сінтэтычнай. Прадстаўнік мастацтва ракако ў Беларусі П. Гіжэцкі адначасова праектаваў архітэктурныя збудаванні, займаўся разьбой па дрэву і ўсемагчымымі «мастацтвамі». Я. К. Глаўбіц праектаваў не толькі палацы, але з'яўляўся і аўтарам іх інтэр'ернага дэкору, ляпніны, мэблі, скульптуры.

У барочным палацава-сядзібным будаўніцтве Беларусі, як і ў Заходняй Еўропе XVII — першай паловы XVIII ст., панаваў тып парка з рэгулярным сіметрычна-восевым чляненнем плана — так званы французскі парк. Арганізацыя падобнага парка засноўвалася на прынцыпе геаметрычнага планіровачнага і аб'ёмна-прасторавага размяшчэння расліннасці. Паркавыя кампазіцыі гэтага часу мелі выгляд веернай, прамянёвай або строга сіметрычнай прамавугольнай сеткі прамых алей, рабатак, вадаёмаў, газонаў з ўраўнаважаным размеркаваннем архітэктурных і паркавых элементаў. Важнейшым планіровачным прынцыпам пабудовы рэгулярнага парка было размяшчэнне асноўных частак ансамбля (параднага партэра, палаца, цэнтральнай алеі і вадаёма) на падоўжнай кампазіцыйнай восі. Палац і парк знаходзіліся ў цесным адзінстве. У паркавай кампазіцыі як бы працягваліся ўнутраныя планіровачныя восі і сам палацавы інтэр'ер. Паркавая раслінасць апрацоўвалася пад геаметрычныя формы шароў, кубаў, пірамід, зялёных сценак і розных альтанак, шпалер (в. Бачэйкава Бешанковіцкага р-на). Прамавугольныя шпалеры, высаджаныя па тыпу тэатральных куліс, афармлялі куткі Альбінскага парка, дзе разыгрываліся тэатральныя прадстаўленні. Тут жа перад павільёнам «Эрмітаж» шпалернай абсадкай былі створаны два двары. Рэгулярны кулісны парк быў высаджаны пры палацы Агінскага ў Слоніме. З зелені ўзводзяцца цэлыя «дамы» са скляпеністымі пераходамі, вокнамі і дзвярыма, альковамі і заламі, столлю якіх было неба. У сядзібным парку ў Свіслачы (Гродзенская вобл.) штучнай стужкай кустарніка ствараліся не толькі алеі, але і цэлыя салоны, кожны з якіх меў па чатыры вуглавыя «кабінеты». Важнейшы прыём афармлення раслінасці выявіўся ў стварэнні баскетаў. Размешчаныя

жывымі зялёнымі сценкамі, яны афармлялі паркавыя кулуары, альтанкі, трыльяжы.

Буйныя магнаты запрашалі паркабудаўнікоў з Францыі. Парк пры палацы А. Тызенгаўза ў Гродна стварылі батанік з Ліёна Жан Эмануіл Жыльбер і паркабудаўнік Я. Раўтнерт. Знакамітаму французскаму майстру А. Ленотру прыпісваецца стварэнне парка у в. Бачэйкава. Рэгулярны парк пры палацы Агінскага ў Слоніме створаны па праекту французскага паркабудаўніка Лерака і крапаснога садоўніка Васіля. Рэгулярную планіровачную схему таксама мелі паркі ў Воўчыне, Караліне (Пінскі р-н), Дзярэчыне (Зэльвенскі р-н). Цэнтрычна-веерная планіроўка была асновай парка ў Ружанах. Паводле праекта Я. С. Бекера, яго цэнтрам з'яўляўся круглы газон, у якім, быццам у фокусе, перасякаліся дыяметральныя алеі. Перспектыва кожнай з іх завяршалася паркавым павільёнам (эрмітаж, тэатр, павільён Венеры і інш.). Архітэктары Л. Лутніцкі, К. Спампані і М. Педэці ствараюць рэгулярны парк у Альбе каля Нясвіжа, спланаваны ў выглядзе сяміканцовай зоркі, прамяні-алеі якой таксама завяршаліся павільёнамі.

Барочныя паркі Беларусі ў параўнанні з Захадам і Расіяй менш значныя па маштабах. Нескладанай сіметрычнай кампазіцыі, але больш інтымныя і жывапісныя, яны разгортваліся на фоне прасторных прыродных панарам, якія адкрываліся з відавых кропак ансамбля. Плоскі раўнінны рэльеф ствараў вялікія магчымасці для раскрыцця і ўвасаблення мастацкіх прынцыпаў рэгулярнага стылю ў паркабудаўніцтве.

Перасечаны рэльеф мясцовасці дыктаваў стварэнне рэгулярных паркаў другога тыпу — італьянскага. У іх прадугледжвалася афармленне перападаў рэльефу прамалінейнымі тэрасамі, лесвічнымі каскадамі, пандусамі, гротамі. Тэрасныя рэгулярныя паркі ўзніклі ў Альбе, Бяльмонтах (Браслаўскі р-н), Бачэйкаве, Панямуні (каля Гродна), Ружанах, Свіслачы.

Частка парка перад палацам афармлялася як парадны плоскі партэр з баскетамі, рабаткамі, газонамі. Паркабудаўнікі імкнуцца працягнуць арнаментальнае багацце палацавага інтэр'ера ў ажурным арабескавым малюнку газонаў, якія ствараліся кветкавымі пасадкамі, заснаванымі на спалучэнні C- і S-падобных выгінаў. Арнаментальным узорам былі высаджаны газоны Воўчынскага парка. У форме фамільнага герба ў картушы быў афармлены партэрны газон у сядзібе Бачэйкава.

Добра захаваўся парк сіметрычна-восевай рэгулярнай планіроўкі ў в. Вялікае Мажэйкава (Шчучынскі р-н). Яго асноўны зялёны масіў у выглядзе геаметрычнай сеткі алей і сістэмы баскетаў размешчаны за палацам. Парадны партэр таксама быў спланаваны рэгулярна з сіметрычна размешчанымі кветнікамі прамавугольнай і элептычнай формы.

Адзін з найбольш цікавых паркаў французскага стылю — парк у сядзібе Дубае (Пінскі р-н). Тэрыторыя парка абмежавана па перыметру сістэмай прамых каналаў і ліпавых пасадак. Рэгулярнай планіроўцы падпарадкаваны і сажалкі прамавугольнай і круглай формы, якія злучаліся паміж сабой пратокамі.

Рэгулярныя паркі-сады, высаджаныя ліпамі, былі вельмі распаўсюджаны ў XVIII ст. у гарадах і мястэчках: у Гродна пры палацы Тызенгаўза, Бешанковічах, Дуброўне, Паставах, Рагачове, Слоніме. Да іх набліжаліся сады ў Анопалі (Мінскі р-н), Друі, Залессі (Смаргонскі р-н), Свіслачы, Станіславове, Хоцімску і інш.

Важным элементам парка з'яўляўся вадаём. З уключэннем воднай восі ў планіровачную схему парка апошняя набыла большую сіметрычнасць і стройную геаметрычнасць.

Для абвадненне паркавых тэрыторый выкарыстоўвалася развітая сістэма гідратэхнічных збудаванняў, канфігурацыя якіх вызначалася формай квадратаў і каскадаў, часцей за ўсё сабраных па падоўжнай восі. Сістэма прамавугольных каналаў Альбінскага парка ўяўляла сабой развітае, дасканалае і складанае па таму часу гідратэхнічнае збудаванне. Пяць шлюзаў і плацін забяспечвалі пастаянны ўзровень вады ад р. Ушы. Набярэжныя каналаў з тратуарамі і парапетамі былі пакрыты белакаменнай муроўкай. Тут жа былі ўзведзены чатыры экзатычныя млыны. Водныя прасторы аб'ядноўвалі зялёны масіў і архітэктуру ў адзіную сістэму, узмацнялі каларыстычныя, пластычныя, святлоценявыя эфекты, актыўна ўдзельнічалі ў стварэнні перспектыў і панарам. Разам з тым сажалкі і каналы спрыялі стварэнню мяккага мікраклімату паркавага асяроддзя.

У некаторых выпадках у паркавыя кампазіцыі ўключаліся і натуральныя водныя акваторыі. Яны рэканструяваліся ў адпаведнасці з патрабаваннямі рэгулярнай барочнай кампазіцыі. Так, былі штучна выпрамлены рукавы рэк Шчары ў Слоніме, Зяльвянкі ў Ружанах, Улы ў Бачэйкаве, якія арганічна ўвайшлі ў паркавае асяроддзе.

У сістэму паркавых кварталаў уключаліся культавыя і мемарыяльныя збудаванні: капліцы, пахавальні, гроты, павільёны, якія будаваліся звычайна з дрэва. Уздоўж каналаў Альбінскай сядзібы, напрыклад, роўнымі радамі размяшчаліся 180 драўляных, крытых саломай катэджаў, збудаваных у выглядзе ідылічных сялянскіх сядзіб. Іх утылітарная архітэктура значна кантраставала з убраннем інтэр'ераў.

Аб характары мастацка-стылявой трактоўкі паркавых павільёнаў дае ўяўленне касцёл-пахавальня палацава-паркавага ансамбля ў Воўчыне. Яна была ўзведзена ў 1733 г. у барочна-ракайльным стылі па ўзору рымскай царквы Санта Марыя Маджыорэ. Цэнтрычная пабудова вырашана 8-гранным аб'ёмам, завершаным пакатым шатром з вежайліхтаром. У плане пабудова ўяўляе сабой прыгожае спалучэнне шматграннай залы з вуглавымі авальнымі лоджыямі. На лучковых франтонах фасадаў устаноўлены барочныя скульптуры евангелістаў. У дэкоры выкарыстаны шырокі арсенал барочна-ракайльных выразных сродкаў: гірлянды з кветак і букеты, картушы, драпіроўкі. Гэта надае капліцы свецкі характар ажурнага палацавага збудавання.

Шэдэўр ракайльнай архітэктуры — капліца ў парку сядзібы Гародна (Воранаўскі р-н). Аднанефавы камерны храм з прыбудовай да алтарнай сцяны трапезнай мае працяглую ўздоўж падоўжнай плануровачнай восі кампазіцыю. Архітэктурна-дэкаратыўны акцэнт капліцы — насычана раскрапаваны галоўны фасад. Шматслойныя, развернутыя ў розных ракурсах пілястры з уплеценымі ў іх карункавымі завіткамі капітэлей абрамляюць эліпсападобна ўвагнутую нішу фасада з лучковым уваходным праёмам. Аналагічна вырашаны ляпны стукавы алтар інтэр'ера. Усё тут гаворыць аб новым разуменні архітэктуры культавага будынка, якую хутчэй можна ахарактарызаваць як свецкую.

Абавязковым архітэктурным элементам рэгулярнага парка з'яўлялася і альтанка, якая размяшчалася на ўзгорку на ўскраіне парка, адкуль адкрываліся далягляды (в. Вялікае Мажэйкава). Неад'емнай часткай паркаў былі таксама аранжарэі і парнікі (Бешанковічы, Гродна), дзе вырошчваліся дзіўныя трапічныя расліны, кветкі, карлікавыя і гіганцкія дрэвы. Асабліва славілася аранжарэя пры палацы Сапегаў у Дзярэчыне.

Барочная паркавая скульптура да нашага часу не захавалася. Вядо-

ма, што скульптурная група з Нептунам была пастаўлена каля сажалкі ў Воўчыне, выявы Адама і Евы — у Дзярэчыне [1].

Як і ў свецкім манументальным будаўніцтве Беларусі XVIII ст., аналагічныя кампазіцыйныя, планіровачныя і дэкаратыўныя прыёмы позняга барока выкарыстоўваліся ў архітэктурным вырашэнні манастырскіх комплексаў гэтага часу. Манастыры мелі напаўадкрытыя двары з партэрамі, прыгожыя паркі і вялікія пладовыя сады, размяшчаліся ў маляўнічых, свабодных ад забудовы месцах.

Падобны па архітэктуры да свецкіх навучальных устаноў і палацаў перыяду позняга барока манастырскі комплекс езуітаў у Юравічах Калінкавіцкага раёна. Мураваныя касцёл і калегіум, збудаваныя адначасова, у 1746 г., на свабодным узвышаным участку, стварылі цэласны архітэктурны ансамбль, які вызначаецца развітасцю аб'ёмна-прасторавай структуры і багаццем дэкаратыўнай пластыкі. П-падобны ў плане двухпавярховы будынак калегіума ўтварае невялікі напаўадкрыты двор — курданёр. У цэнтры плана размяшчалася трапезная, а над ёй парадная зала. На галоўным фасадзе цэнтральная частка вылучана пілястрамі вялікага ордэра. Дэкаратыўнай ордэрнай пластыкай падкрэслены таксама вуглавыя рызаліты, завершаныя аднаяруснымі вежамі з гранёнымі барочнымі купаламі. Светлы шырокі калідор калегіума двухпавярховай прыбудовай злучаны з трохнефавай двухвежавай базілікай касцёла. Нягледзячы на тое што ярусы веж амаль аднолькавыя па памерах, архітэктура фасада пазбаўлена статычнасці. Своеасаблівая кампаноўка ордэрнай пластыкі надае ёй аб'ёмна-прасторавыя суадносіны, характэрныя для лепшых помнікаў позняга барока. Гарызантальныя цягі ўяўляюць сабой развітыя антабламенты са шматлікімі раскрапоўкамі і разнастайнымі франтонамі над імі. Вязкі пілястраў, глыбокія нішы, ляпныя абрамленні праёмаў — усе элементы пластычнай аздобы гарманічна спалучаюцца з дэкаратыўным вырашэннем будынка калегіума.

Самым вялікім манастырскім комплексам на Беларусі быў езуіцкі калегіум у Полацку (захаваўся часткова). Яго архітэктурны ансамбль складаўся паступова: будаўніцтва касцёла св. Стэфана было распачата ў канцы XVII ст., а завершана ў 1746 г., калегіум пачалі будаваць у 1750 г.

Касцёл уяўляе сабой двухвежавую трохнефавую крыжова-купальную базіліку. Сяродкрыжжа завершана высокім светлавым барабанам з купалам. Верхнія ярусы веж выкананы ў стылі позняга барока. Прапорцыі аб'ёмаў, веж, светлавога барабана надзвычай выцягнутыя, імклівыя, амаль гатычныя. Таму, нягледзячы на значныя памеры (24×47 м) у плане, касцёл з'явіўся выразным вышынным элементам у кампазіцыі ансамбля.

Трохпавярховы будынак калегіума меў Е-падобную ў плане форму. Яго падоўжны фасад быў арыентаваны ў бок рэгулярнага манастырскага саду і Заходняй Дзвіны. Насупраць уваходу на першым паверсе размяшчалася трапезная, над ёй — музей і бібліятэка на 23 тыс. тамоў. Светлыя калідоры зручна злучалі іх з жылымі памяшканнямі. Пасля 1773 г. Полацкі калегіум стаў цэнтрам езуіцкага ордэна. У гэты час ён быў пашыраны за кошт прыбудоў канквікта, друкарні, вучылішча, тэатра, аптэкі і гаспадарчых службаў. Дзякуючы ім ансамбль калегіума набыў складаную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю з некалькімі ўнутранымі

---

[1] Антипов В. Г. Парки Белоруссии. Мн., 1975. С. 16.

дворыкамі. Ансамбль завяршаў трохпавярховы корпус, пабудаваны ў 1785 г. архітэктарам і матэматыкам Г. Груберам. У ім размясціліся пінакатэка, абсерваторыя, спецыялізаваныя лабараторыі і кабінеты: хімічны, мінералагічны, этнаграфічны, архітэктурны і інш. Фасады калегіума і канквікта былі апрацаваны пілястрамі тасканскага ордэра. Верхнія паверхі больш позніх прыбудоў былі аб'яднаны іанічнымі пілястрамі, а ніжні апрацаваны рустоўкай. Працяглыя сцены комплексу з выразным стрыманым дэкорам, завершаныя чарапічнымі дахамі, удала спалучаліся з маляўнічай і дынамічнай кампазіцыяй касцёла.

Будаўніцтва, якое вялося на Беларусі каталіцкімі ордэнамі, залежала непасрэдна ад Ватыкана. Магчыма, таму на фарміраванне стылістыкі позняга беларускага барока пэўны

132. Уніяцкая царква ў в. Беразвечча Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл. 1756—1763

ўплыў зрабілі мастацкія ідэі архітэктараў Паўночнай Італіі, у першую чаргу Ф. Бараміні. Аднак яны былі творча перапрацаваны на глебе нацыянальнай архітэктуры, што прывяло да стварэння своеасаблівай архітэктурна-мастацкай сістэмы — позняга беларускага барока, якое ў мастацтвазнаўстве атрымала назву «віленскае». У стылі віленскага барока ўзводзіліся не толькі каталіцкія, але і уніяцкія, і праваслаўныя культавыя пабудовы.

У помніках віленскага барока вежы вызначаюць складаныя аб'ёмна-прасторавыя суадносіны структуры фасада, часам размяшчаюцца пад вуглом да яго. Такім чынам, рэальная сістэма прапорцый пры змене пунктаў агляду пераходзіць у іншую: фасады выгінаюцца, тэктанічныя межы знікаюць, з'яўляюцца вязкі пілястраў — цэлы комплекс вертыкалей, якія дубліруюць асноўную. Карнізы ідуць не гарызантальна, а падымаюцца і спадаюць плаўнымі лініямі. У трактоўцы скразных шмат'ярусных веж, якія быццам вылеплены з пластычнага матэрыялу, праявілася выдатная фантазія дойлідаў і ў той жа час дакладны разлік аптычнага ўспрымання кампазіцыйных дамінант. Паступовае скарачэнне ярусаў стварала значную стэрэаскапічную перспектыву, надавала ім асаблівую стройнасць. Дзякуючы шмат'яруснасці, неакрэсленасці гарызантальных чляненняў, вязкам вертыкальных элементаў вежы атрымалі стромкі вертыкалізм і маляўнічасць сілуэта, важную ролю ў стварэнні якога адыграў маляўнічы абрыс іх гранёных завяршэнняў — «бань».

Разам з вежамі помнікам віленскага барока вялікую мастацкую выразнасць надаюць франтоны, якія звычайна маюць два ярусы (т. зв. атыкавыя франтоны). Ніжні ярус уяўляе сабой атык са стылізаванымі валютамі па баках, верхні — уласна франтон, які іншы раз завяршаў-

ся вежачкай. Разнастайныя абрысы франтонаў вызначаліся вытанчанасцю і складанасцю малюнка. Гэтыя рысы рабілі віленскае барока асабліва дынамічным, лёгкім, свабодным, у той час як сталае беларускае барока ў

133. Касцёл св. Андрэя ў г. Слоніме Гродзенскай вобл. 1775

архітэктуры XVII ст. вызначалася стрыманасцю, масіўнасцю і глыбокай унутранай экспрэсіяй.

Росквіт віленскага барока звязаны з творчасцю выдатнага архітэктара Я. К. Глаўбіца, які шмат працаваў на Беларусі, пераважна ў культавым дойлідстве: касцёл у Сталавічах (1740—1746), праваслаўная Спаская царква ў Магілёве (1756—1762) і інш. Найбольш значная яго пабудова — уніяцкая царква св. Сафіі ў Полацку (1738—1750, разам з Б. Касінскім).

Старажытны праваслаўны Сафійскі сабор — гістарычны помнік Полацка, буйнейшага культурнага цэнтра Беларусі таго часу. Шматлікія разбуральныя войны прывялі да таго, што яго першапачатковае аблічча было значна зменена пазнейшымі перабудовамі. Аднак пры амаль поўнай перабудове сабора пад уніяцкі храм у XVIII ст. архітэктары ўдала захавалі найбольш старажытныя яго часткі — усходнія апсіды, якія былі трактаваны як своеасаблівыя рамёны трансепта. Адпаведна ім з захаду прыбудаваны падобныя гранёныя апсіды, а галоўны алтар быў пераарыентаваны з усходу на поўнач. Новы уніяцкі Сафійскі сабор — гэта двухвежавая трохнефавая базіліка, шырыню якой вызначыла даўжыня старой пабудовы. Архітэктура галоўнага фасада і інтэр'ера вызначаецца вострым, неспакойным характарам, які ствараецца ўсхваляванымі лініямі гарызантальных цяг, шматлікімі раскрапоўкамі, скразнымі праёмамі веж. Ажурныя вежы маюць шэсць ярусаў, якія інтэнсіўна змяншаюцца ўгору. Фігурныя франтоны ўпершыню ўжыты на абодвух тарцах цэнтральнага нефа: на галоўным фасадзе і над алтарнай апсідай. Пазней гэты прыём атрымаў пашырэнне ў шматлікіх помніках віленскага барока, якім уласціва яркая мастацкая выразнасць, асаблівая пластычнасць, «ажурнасць» і «вылепленасць» структуры.

Адзін з найбольш яскравых помнікаў віленскага барока з некаторымі рысамі ракако ў дэкаратыўнай пластыцы — уніяцкая царква ў Беразвеччы пад Глыбокім (1756—1763). Яе архітэктура надзвычай маляўнічая і пластычная. Здаецца, што сцены вылеплены з мяккага паслухмянага матэрыялу. Дадатковыя франтоны ўзведзены не толькі над алтарнай апсідай, але і над крыламі трансепта. Ярусы веж на галоўным фасадзе і франтоны аздоблены пластычнымі валютамі. Абрысы франтонаў, гарызантальных цяг і нават праёмаў нагадваюць хвалі. Сцены апрацаваны пілястрамі і паўкалона-

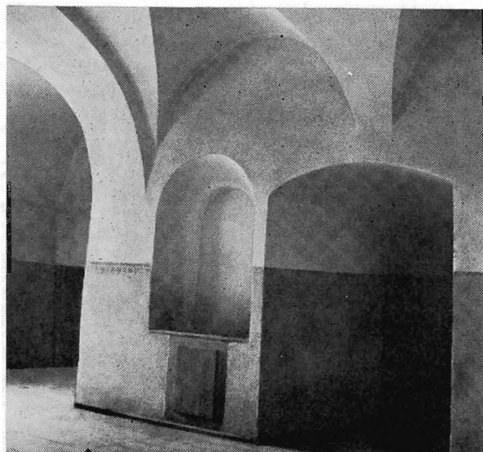
мі вытанчаных прапорцый з руставанымі цокалямі. Унутры Беразвецкая царква была таксама багата аздоблена ляпной стукавай пластыкай. Спалучэнне архітэктурных і ляпных дэталей, дынаміка іх перапляцення стваралі ў галоўным алтары ўражанне бязмежнай, незамкнёнай, нібы невычэрпнай прасторы.

Багацце дэкаратыўнай пластыкі — плоскія нішы, пілястры, валюты, ляпніна, крывалінейныя формы франтонаў, фігурныя завяршэнні веж, ступеньчатыя контрфорсы — надае маляўнічасць і выразнасць сілуэту уніяцкай царквы ў в. Вольна Баранавіцкага раёна, пабудаванай у 1768 г. у стылі позняга барока. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя помніка традыцыйная — трохнефавая базіліка з трансептам і двухвежавым фасадам.

З цягам часу культавыя помнікі позняга барока набываюць усё большую, амаль празмерную пластычнасць форм і ўсё больш страчваюць выразнасць і логіку канструкцыі і матэрыялу. Галоўны фасад касцёла св. Андрэя ў Слоніме (1775) здаецца вылепленым з падатлівага мяккага матэрыялу, мадэліраванага шпатэлем. Вежы пастаўлены пад вуглом да фасада, што надае яму хвалістую прасторавую структуру. На паверхні фасада слаістыя пілястры, валюты, раскрапоўкі перацякаюць адзін у адно і ўтвараюць мудрагелісты вытанчаны малюнак. Трактоўцы форм гэтага помніка ўласціва празмерная для беларускага барока экзальтаванасць.

Больш спакойна, плоскасна, пры захаванні ўсіх названых прынцыпаў позняга барока вырашаны галоўны фасад уніяцкай царквы ў Барунах (Ашмянскі р-н), пабудаванай у асноўным у 1747—1757 гг. паводле праекта А. Асікевіча і завершанай у 1760—1770 гг. Сярэдняя частка фасада, якая адпавядае цэнтральнаму нефу, мае паўкруглы выгін; вежы пастаўлены пад вуглом да бакавых нефаў. З абодвух бакоў да веж прылягаюць брамы з пластычнымі абрысамі. Паўночная брама злучае царкву з двух'яруснай вежай-званіцай, вырашанай, як і паўднёвая вежа.

134. Уніяцкая царква ў в. Баруны Ашмянскага р-на Гродзенскай вобл. Інтэр'ер. 2-я пал. XVII ст.



У выніку ствараецца разгорнутая шматпланавая кампазіцыя з мноствам пунктаў для агляду галоўнага фасада ў непаўторных ракурсах.

Да гэтай жа групы помнікаў адносіцца Міхайлаўскі касцёл у в. Лужкі Шаркоўшчынскага раёна, пабудаваны ў 1744—1756 гг. пры кляштары піяраў. Аднанефавы двухвежавы храм накрыты двухсхільным дахам з атыкавымі франтонамі на тарцах. Больш нізкая апсіда прэзбітэрыя мае самастойны дах. Высокія чатырох'ярусныя вежы размешчаны пад вуглом 45° да плоскасці галоўнага фасада, што робіць яго моцна выгнутым, амаль паўкруглым. Ордэрная архітэктурная пластыка плоскасная, аднак крыху вылучана двухколернай (белай з жоўтым) атынкоўкай фасада.

Падобным чынам вырашаны і касцёл у в. Германавічы Шаркоў-

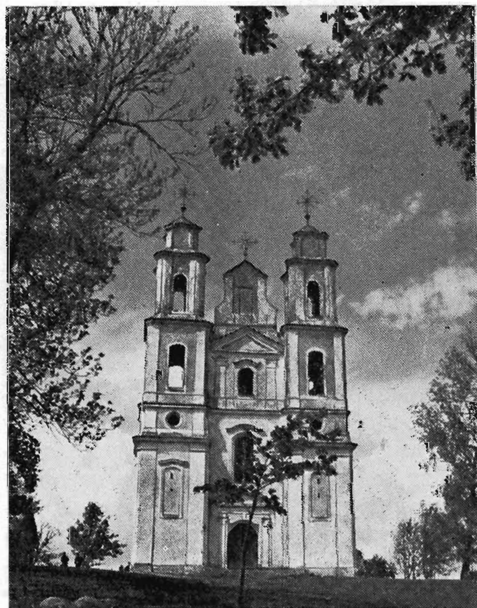
шчынскага раёна (1787). Ён таксама аднанефавы з фігурнымі франтонамі на тарцах і больш нізкай алтарнай апсідай. Шмат'ярусныя вежы, што выступаюць за межы фасада, маюць скразныя верхнія ярусы. Звонку і ўнутры касцёл багата аздоблены ордэрным дэкорам і ў інтэр'еры дапаўняецца ляпнінай і жывапісам, ствараючы ілюзію прасторы.

Прасторавае вырашэнне галоўнага двухвежавага фасада з увагнутымі прасценкамі і багатай ордэрнай пластыкай характэрна таксама для уніяцкай царквы ў Талачыне (1769). У адрозненне ад вышэйназваных помнікаў царква трохнефавая, але, як і ў касцёлах позняга барока, цэнтральны прамавугольны неф у ёй завершаны на тарцах фігурнымі атыкавымі франтонамі.

Тыповыя для позняга барока яшчэ два цікавыя помнікі культавай архітэктуры ў Пастаўскім раёне, блізкія паміж сабою па часу пабудовы і аб'ёмна-прасторавых кампазіцыях: касцёл езуітаў у в. Лучай (1766—1776) і дамініканцаў у в. Дунілавічы (1769—1773). Яны ўяўляюць сабою трохнефавыя базілікі з трансептам і двухвежавым галоўным фасадам. Тарцы ўзаемна перпендыкулярных дахаў у іх закрыты з чатырох бакоў фігурнымі франтонамі. Фасады насычаны шматлікімі прафіляванымі дэталямі, а ў інтэр'ерах ордэрная і скульптурная пластыка дапоўнена арнаментальнай, архітэктурнай і сюжэтнай размалёўкай скляпенняў у тэхніцы фрэскі.

Своеасаблівым дэкорам і кампазіцыяй вызначаецца касцёл бернардзінцаў у Будславе Мядзельскага раёна (1783). Пры яго будаўніцтве былі выкарыстаны часткі касцёла сярэдзіны XVII ст. Гэта трохнефавая базіліка з трансептам, але трансепт у ім набліжаны да галоўнага фасада, што робіць бакавыя нефы вельмі кароткімі, а сакрысціі, наадварот, доўгімі. У плане на ўзроўні карніза цэнтральнага нефа атрымліваецца, такім чынам, лацінскі крыж, павернуты доўгім канцом да алтара. Сяродкрыжжа ўнутры перакрыта глухім сферычным купалам, схаваным у канструкцыі даху. Стройныя чатырох'ярусныя вежы значна выступаюць за межы бакавых нефаў, што надае галоўнаму фасаду шматпланавую развітую структуру. На ім выразна акрэслена пяцічасткавая групоўка барока. Цэнтральная частка галоўнага фасада, якая адпавядае сярэдняму нефу, і сіметрычныя вышынныя дамінанты веж перанасычаны рэльефнай, аб'ёмнай ордэрнай пластыкай: паўкалонамі, пілястрамі, складанымі раскрапоўкамі развітых антаблементаў. Прамежкавыя палі паміж

135. Касцёл у в. Германавічы Шаркоўшчынскага р-на Віцебскай вобл. 1787



імі (тарцы бакавых нефаў) маюць стрыманы дэкор і паглыблены. Надзвычайнае багацце і пышнасць дэкору, мноства вертыкальных элементаў не засланяюць, аднак, мастацкіх

вартасцей помніка, а ўзбагачаюць яго святлоценявую пластыку, надаюць пабудове маляўнічасць. Выразнасць аб'ёмна-прасторавых суадносін на галоўным фасадзе і рэльефнасць дэкору падкрэсліваюць важкасць матэрыялу ў спалучэнні з дынамікай кампазіцыі. У архітэктуры гэтага помніка асабліва яскрава адчуваецца ўплыў творчасці Ф. Бараміні.

136. Бернардзінскі касцёл (Варварынская царква) у Пінску. 1786

У культавых пабудовах эпохі позняга беларускага барока двухвежавы галоўны фасад застаецца стабільным — удасканальваецца толькі яго пластычная распрацоўка. У параўнанні з аб'ёмна-прасторавымі кампазіцыямі сталага барока пэўныя змены адбыліся пераважна ў трактоўцы і ідэалагічнай ролі трансепта. У залежнасці ад таго, якую форму мае план базілікі на ўзроўні карніза — лацінскага або грэчаскага крыжа, у манументальнай культавай архітэктуры Беларусі прагледжваюцца рамanскія або візантыйскія ўплывы.

Трансепт як элемент кампазіцыі ўпершыню з'явіўся ў беларускай архітэктуры ў Нясвіжскім касцёле, г. зн. з пачаткам эпохі барока. Аднак у раннім і сталым перыядах беларускага барока ён не атрымаў пашырэння. У XVIII ст. зноў вяртаюцца да будаўніцтва крыжовых базілік з планам у выглядзе лацінскага крыжа: трансепт маюць амаль усе разгледжаныя вышэй культавыя помнікі позняга барока, як аднанефавыя, так і трохнефавыя.

Як выключэнне сустракаліся культавыя пабудовы іншых аб'ёмна-прасторавых кампазіцый, напрыклад цэнтрычны храм у Мядзелі (1754), храм-кальварыя ў Жыровічах (1769), агульнае пластычнае вырашэнне якіх вытрымана ў прынцыпах віленскага барока.

Касцёл кармелітаў у Мядзелі мае ў плане квадрат з упісаным у яго васьмівугольнікам. Асноўны кубічны аб'ём завершаны масіўным васьмігранным барабанам з гранёным купалам і ажурным ліхтаром у цэнтры. Аб'ём храма і дэкор масіўныя і выразныя: калоны, разарваныя франтоны, каваныя рашоткі балкончыкаў і іншыя элементы ствараюць рытм кампазіцыі і вылучаюць яе важнейшыя часткі.

Крыжаўзвіжанская царква ў Жыровіцкім манастыры базыльян — спецыфічны тып храма-кальварыі, прысвечаны пашыранаму ў XVIII ст. абраду, які імітаваў паломніцтва ў Іерусалім. Лаканічны па форме і невялікі па памерах прамавугольны ў плане будынак пастаўлены на невысокім узгорку. Да схілу, па якім да храма падыходзілі прыхаджане, ён павернуты галоўным фасадам з надзвычай выцягнутымі ўгору прапорцыямі, які завяршаўся высокім франтонам з вежачкай над ім, што стварала ўражанне надзвычайнай вышыні і ўзнёсласці збудавання. Як характэрна для віленскага барока, такая ж вежачка паўторана на алтарным тарцы будынка. Унутры храма ўсходы займаюць палову памяшкання і ілюзорна працягваюцца на алтарнай сцяне жывапісам, які ставарае бясконцую перспектыву.

Адну вежу на галоўным фасадзе маюць яшчэ некалькі помнікаў позняга барока: касцёлы Карла Барамея ў Пінску (1770—1832), місіянераў у в. Лыскава Пружанскага раёна (1763—1785) і трынітарыяў у в. Крывічы Мядзельскага раёна (1776). У 1772 г. чатырох'ярусная вежа дабудавана да галоўнага фасада касцёла бернардзінцаў у Друі (XVII ст.). Маляўнічыя вежы з крывалінейным абрысам, гранёнымі фігурнымі купаламі, скразнымі праёмамі і ордэрным дэкорам па сваіх мастацкіх характарыстыках тыповыя для позняга беларускага барока.

На апошнім этапе станаўлення нацыянальнай разнавіднасці стылю барока адбывалася далейшае развіццё маляўнічых характарыстык жывапіснага і скульптурнага дэкору культавых пабудоў. Своеасаблівыя інтэр'еры помнікаў віленскага барока разам з вежамі вядомы польскі мастацтвазнаўца Ул. Татаркевіч вызначае як лепшыя і самастойныя якасці мясцовай архітэктурнай школы. Сцены ўнутры і звонку аздабляліся вязкамі пілястраў і завяршаліся раскрапаванымі антаблементамі. Афармленне інтэр'ераў узбагачалася маляўнічай пластыкай ляпных алтароў, амбонаў, абрамленняў парталаў. У другой палове XVIII ст. у такой манеры былі падноўлены інтэр'еры шматлікіх помнікаў XVII ст., пры гэтым фрагменты першапачатковай аздобы гарманічна спалучаліся з новымі элементамі дэкору. Мастацкай цэласнасцю і багаццем пластычнай аздобы вызначаліся інтэр'еры касцёлаў дамініканцаў у Стоўбцах, езуітаў і бернардзінцаў у Гродна, езуітаў у Юравічах, францысканцаў у Пінску і інш.

137. Царква ў в. Вялікія Чучэвічы Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст.

Мастацкія прынцыпы беларускага барока ў архітэктуры XVI—XVIII стст. аказалі ўплыў на мясцо-

вую будаўнічую тэхніку. Тэхнічна-канструкцыйная сістэма беларускага барока перапрацавала будаўнічыя метады папярэдніх эпох адпаведна эстэтычным патрабаванням стылю. Асноўным будаўнічым матэрыялам у мураванай архітэктуры Беларусі гэтага часу заставалася цэгла. Але на змену вялікапамернай цэгле (32×18×8 см) часоў готыкі прыйшла блізкая да сучаснай (25×15×6,5 — 4,5 см). Памяншэнне памераў цэглы было абумоўлена больш складанымі пластычнымі формамі барока.

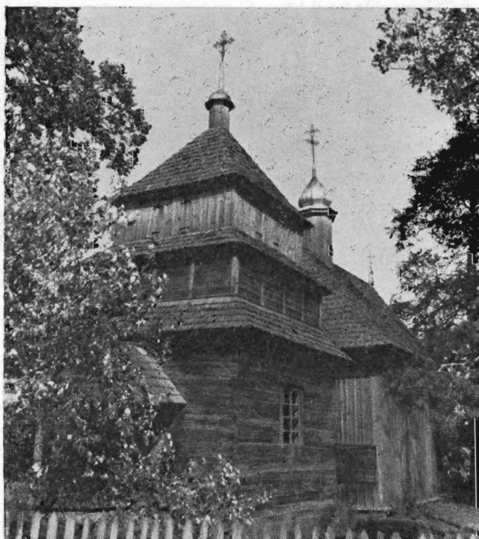
У адрозненне ад готыкі з яе кантрастным спалучэннем адкрытай цаглянай кладкі і атынкаваных ніш помнікі барока цалкам тынкаваныя і пабеленыя. Атынкоўка стварала асаблівую манументальнасць, масіўнасць і цякучасць форм, да чаго імкнулася мастацтва барока. Аднародная паверхня дазваляла свабодна вырашаць пластычныя задачы маляўнічага стылю.

Культавае драўлянае будаўніцтва развівалася ў асноўным па дзвюх лініях. Першая прадстаўлена помнікамі з выразна выяўленымі мясцовымі традыцыямі, што ідуць ад народнага жылля. Для другой характэрна больш цесная сувязь з афіцыйнай муравапай архітэктурай стылю барока. У XVIII ст. гэты стыль у значнай меры захапіў і народнае драўлянае дойлідства.

Часам формы муравапай архітэктуры пераносіліся ў дрэва механічна (напрыклад, у двухвежавых барочных помніках), але меў месца і складаны працэс выспявання новых форм у выніку перапрацоўкі традыцыйных канструкцый і форм (у ярусных збудаваннях). У прасцейшых аднязрубных будынках падоўжна-восевай кампазіцыі складваюцца два тыпы пабудоў: сіметрычны і асіметрычны. Да сіметрычнага можна аднесці царкву Міхаіла ў в. Хатынічы (Ганцавіцкі р-н Брэсцкай вобл.), збудаваную ў другой палове XVIII ст. Яе кампазіцыя надзвычай лаканічная: прамавугольны ў плане, некалькі выцягнуты па падоўжнай восі аб'ём, накрыты вальмавым дахам, цэнтр якога ўвенчвае невысокая чацверыковая вежка з крыжам, а вяршыні тарцовых вальмавых схілаў — крыжыкі.

Далейшае развіццё гэты прыём сіметрыі атрымаў пры будаўніцтве ў в. Лелікава (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл., XVIII ст.). Тут ужо замест вежкі ў цэнтры з'явілася цыбулістая галава на адносна высокім двух'ярусным васьмерыку. Гэта пабудова ў адрозненне ад папярэдняй мае гранёную алтарную частку. Праўда, яна не развіта, бо дойлід імкнуўся захаваць строгую сіметрыю

138. Царква Міхаіла ў в. Рамель Столінскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст.



будынка і закругліць алтарную частку аналагічна паўкруглым апсідам мураваных храмаў. Аднак менавіта тут закладваецца аснова іншага прыёму: асіметрычнасць плана патрабавала выпрацоўкі і асіметрычнай кампазіцыі. Адна са спроб стварыць такую кампазіцыю — царква Мікалая

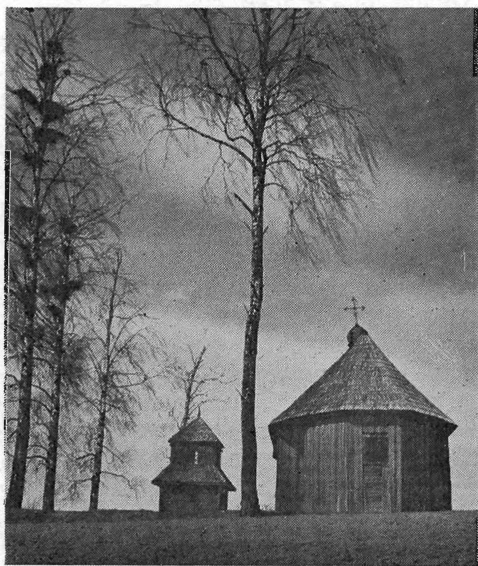
ў в. Рухча (Столінскі р-н Брэсцкай вобл., 1730). У плане прыкметна дамінуе алтарны трохграннік, які займае 1/3 даўжыні храма. Ён падкрэслена асіметрычны. Галава на васьмерыку ссунута з цэнтра вільчака наперад, амаль да вяршыні пярэдняй вальмы. Гэта стварала неўраўнаважаную дынамічную кампазіцыю з напрамкам ад алтара да галоўнага ўваходу. У вылучэнні галоўнага фасада нельга не ўбачыць прыём стылю барока, хоць гаварыць аб шырокім укараненні рыс барока ў дадзеным выпадку нельга. Аднак прыём вылучэння галоўнага фасада рознымі элементамі зрабіўся настолькі распаўсюджаным, што прыжыўся і ў народным будаўніцтве як бы аўтаномна, з выкарыстаннем спецыфічных сродкаў выразнасці. Да іх можна аднесці вылучэнне галоўнага фасада вялікай навіссю пярэдняй вальмы, якая ўтварыла на ім глыбокую падсень (царква ў в. Ялова Пружанскага р-на Брэсцкай вобл.), перанос галавы наперад, утварэнне шчыта з вежкай-званіцай у завяршэнні і г. д.

Як і раней, у XVIII ст. узводзіліся таксама аднazрубныя будынкі са званіцамі (звычайна двух'яруснымі) на галоўным фасадзе (царква ў в. Боркі Пінскага р-на Брэсцкай вобл.).

Вялікую групу помнікаў складаюць двухзрубныя драўляныя цэрквы, у якіх вылучаны два асобныя аб'ёмы: неф і алтар. У архаічных будынках алтар прамавугольны, крыху вузейшы за зруб нефа. Пад уплывам мураванай архітэктуры алтарная частка атрымлівае граненне, нярэдка да яе дабудоўвалі з аднаго або з двух бакоў рызніцы. Надзвычай распаўсюджаны прыём, які сустракаўся на ўсёй тэрыторыі Беларусі, а часцей на Палессі,— аб'яднанне бабінца і алтара пад адзіным дахам. У месцах злучэння зрубаў дах утвараў трохвугольныя застрэшкі. Яны маглі быць роўнымі ўсёй даўжыні бакавых алтарных сцен або толькі іх палове. У апошнім выпадку дах атрымліваў выгляд хвалі, што з'яўлялася не толькі канструкцыйным, але і мастацкім прыёмам, бо хвалепадобны дах больш пластычны, яго малюнак і сілуэт набывалі напружанасць. Гэтую ролю выконвалі і кароткія нарожнікі ў ніжняй частцы кроквау. Наогул трэба адзначыць, што дах у культавых збудаваннях з'яўляўся надзвычай важным архітэктурным элементам, суадносінам сцен і іх завяршэнняў заўсёды надавалася першаступенная ўвага.

У будаўніцтве двухзрубных храмаў без вярхоў склаліся два прыёмы. Пры адным абодва аб'ёмы завяршаліся агульным вальмавым дахам, як у

139. Царква і званіца ў в. Вялец Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл. XVIII ст.



царкве Міхаіла ў в. Рамель (Столінскі р-н Брэсцкай вобл.). Яна ўключае квадратны ў плане неф і злёгку выцягнуты па папярочнай восі гранёны алтарны зруб. Кампактная ў плане царква завершана агульным вальмавым пакрыццём, кампазіцыя цэнтрычная. Тым не менш дойлід усімі

пластычнымі сродкамі парушае гэту цэнтрычнасць, выносячы галаву на высокім васьмерыку наперад, а вяршыню вальмавага схілу фіксуе толькі невялікім крыжыкам. На жаль, у пачатку XX ст. простая і ясная структура помніка была парушана прыбудовай да галоўнага ўваходу масіўнай трох'яруснай шатровай званіцы.

Другі прыём пабудовы двухзрубных цэркваў прадугледжваў шчыты на галоўным фасадзе. У гэтым выпадку кампазіцыя яўна асіметрычная. Шчыт — важны элемент яе. У больш архаічных помніках (цэрквы ў вв. Вялец Глыбоцкага р-на, Мірацічы Карэліцкага, Юшэвічы Нясвіжскага, Корчыцы Кобрынскага р-на) шчыты ашаляваны па вертыкалі або па гарызанталі дошкамі, якія аддзяляюцца ад зруба прычолкамі. Характэрная асаблівасць царквы ў в. Юшэвічы — завяршэнне нефа і бабінца асобнымі двухсхільнымі дахамі са шчытамі як на галоўным, так і на алтарным фасадзе. Будынак мае характэрныя адзнакі народнага жылля. Гэта прасочваецца ў канструкцыі і кампазіцыі помніка. Культавы характар гэтага збудавання падкрэсліваецца толькі маленькім крыжыкам пад дахам. Цікавай дэталлю з'яўляецца наяўнасць двух уваходных дзвярэй, размешчаных адна каля адной (на галоўным фасадзе і ў падоўжнай паўднёвай сцяне нефа). Такі прыём, надзвычай архаічны, адзначаны і ў дойлідстве іншых народаў, напрыклад украінцаў (цэрквы-хаты).

Далейшае развіццё форм аздаблення галоўнага фасада назіраецца ў царкве в. Вавулічы (Драгічынскі р-н, 1737). Яе план выцягнуты па падоўжнай восі, асіметрычны, царква складаецца з прамавугольнага нефа і гранёнага алтарнага зруба, крыху вузейшага за неф. Інтэр'ер уяўляе сабой адзінае зальнае памяшканне з агульнай плоскай бэлечнай столлю. Галоўны фасад па вышыні расчлянёны прычолкам на дзве часткі — сцяну і шчыт. У ніжняй частцы над уваходнымі дзвярыма зроблена лучковае акно для асвятлення хораў. Сцены ашаляваны вертыкальнымі дошкамі, рытм якіх узмоцнены вузкімі нашчыльнікамі. Кожны элемент прадыктаваны функцыяй будынка ў цэлым і яго асобных частак. Тым не менш тут мы з поўным правам можам гаварыць аб мастацкім ансамблі.

Арыгінальнае мастацкае аблічча мае царква маці боскай у в. Дзеткавічы (Драгічынскі р-н, 1740), якая складаецца з двух прамавугольных у плане зрубаў нефа і алтара, накрытых агульным гонтавым дахам. Рызніца размешчана не з боку ад алтара, як звычайна, а працягвае яго зруб на ўсход і мае нізкае аднасхільнае пакрыццё. Карніз аздоблены разьбяным падзорам. Галоўны фасад вырашаны суцэльнай плоскасцю, без прычолка, толькі ў верхняй частцы ёсць маленькі шчыт. Паддашша асвятляецца рамбічным акном. Галава на высокім двух'ярусным васьмерыку ссунута наперад, алтар увянчаны крыжам. Такі крыху нязвыклы выгляд галоўны фасад, відаць, атрымаў пасля перабудовы ў XIX ст. Першапачаткова царкву ўвенчвала званіца, таму пакрыццё заходняй часткі храма было паўвальмавае.

Вылучэнне галоўнага фасада шчытом з вежай над ім характэрна для шэрагу помнікаў XVIII ст. Да іх можна аднесці цэрквы ў вв. Камайск (Докшыцкі р-н) і Латыголь (Вілейскі р-н). У абедзвюх галоўны фасад мае паўвальмавы ўсечаны зверху шчыт, над якім узвышаецца чацверыковая вежка. Шчыты дэкаратыўна ашаляваны. У Камайскай царкве ён падзелены вертыкальнымі нашчыльнікамі на 6 частак і зашыты «ў елку». Дэкаратыўная вежка таксама ашалявана «ў елку» і ўвянчана двух'ярусным шатром. Шчыт Латыгольскай царквы падзелены гарызантальнай цягай-падзорам па вертыкалі на дзве часткі, прычым кож-

ная з іх мае свой малюнак ашалёўкі.

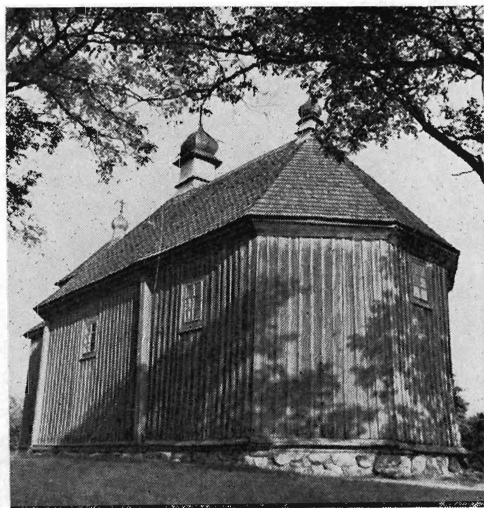
Галоўным дэкаратыўным элементам касцёла ў в. Струбніцы (Мастоўскі р-н) з'яўляецца вялікі трохвугольны шчыт, поле якога разбіта на квадраты і трохвугольнікі. Яны ашаляваны «ромбам». Ніжэй узроўню карніза сцяна галоўнага фасада расчленена на тры часткі. Сярэдняя крыху заглыблена, што стварыла своеасаблівы партал уваходу. Такі прыём атрымаў даволі шырокае распаўсюджанне ў XVIII—XIX стст. Ён дапамог пазбегнуць плоскаснасці сцяны, стварыць новы рытм, ужыць святлацень і наогул пластычна вылучыць цэнтр кампазіцыі фасада — галоўны партал.

Асаблівасці развіцця трохзрубных храмаў падоўжна-восевай кампазіцыі ў XVIII ст. ілюструюць цэрквы ў вв. Дабраслаўка і Ахова Пінскага, у в. Войская Камянецкага раёнаў. Царкву ў Дабраслаўцы з пункту гледжання кампазіцыі можна аднесці да двухзрубных храмаў, хоць у яе заходняй частцы ўжо і вылучаны вузкі бабінец, аб'яднаны з нефам у адзіны прамавугольны ў плане аб'ём, першапачаткова накрыты вальмавым дахам. Пры перабудове ў XIX ст. да царквы далучылі ярусную званіцу, чым сказілі першапа-

140. Царква ў в. Дзеткавічы Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 1740

чатковую кампазіцыю. Помнік мае шэраг адметных асаблівасцей, якія вылучаюць яго сярод іншых пабудоў такога тыпу. Перш за ўсё гэта вырашэнне алтарнага аб'ёму з самастойным пакрыццём і аб'яднанне рызніцы і дыяканніка пры алтары ў адзіны аб'ём з нефам. У інтэр'еры рызніца і дыяканнік адкрыты ў неф, таму ствараецца ўражанне трохапсіднага храма, бакавыя апсіды якога не выяўлены знадворку. Такія рысы ўласцівы старажытнарускім мураваным храмам. Складаецца ўражанне, што гэты помнік збудаваны пад уздзеяннем менавіта мураванай архітэктуры.

141. Троіцкая царква ў в. Гарадная Столінскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст.



Такі ж неразвіты бабінец прысутнічае і ў Крыжаўзвіжанскай царкве ў в. Ахова (1758, пабудавана як касцёл, перабудоўвалася ў сярэдзіне XIX ст. пад праваслаўную царкву). Паводле малюнка XIX ст., яе галоўны фасад завяршала чатырохгранная надбудова са шчытом, над якой узвышалася васьмерыковая вежка. Хоры выходзілі на фасад балкончыкам.

Царква маці боскай у в. Войская (1751) мае прамавугольны неф і алтар з рызніцай і дыяканнікам, які аб'яднаны ў адзіны суцэльны прамавугольны са зрэзанымі вугламі аб'ём і накрыты адзіным дахам, цэнтр якога завяршае складаная барочная галава. Бабінец уяўляе невялікую прамавугольную ў плане прыбудову да нефа і завершаны шчытом. У архітэктуры царквы важнае значэнне маюць складаныя вокны, якія аздабляюць шчыт галоўнага фасада і алтарную сцяну.

Такім чынам, развіццё структуры драўляных цэркваў падоўжна-восевай кампазіцыі ў XVIII ст. уяўляецца як складаны працэс паступовага вылучэння бабінца з аб'ёму нефа і яго пераўтварэння ў больш-менш самастойнае памяшканне. Развіццё пластычных сродкаў выявілася ў фарміраванні галоўнага фасада, завершанага шчытом, вежамі і г. д., у выкарыстанні элементаў дробнай пластыкі (вокны разнастайнай формы, дэкаратыўная ашалёўка шчытоў і сцен, ганкі, балконы і г. д.). Важнае значэнне надавалася прапорцыям, сілуэту, агульнаму малюнку і прарысоўцы асобных частак. У гэтай сувязі цікавым прыкладам з'яўляецца Юр'еўская царква ў в. Яглевічы (Івацэвіцкі р-н, 1760). Яна трохзрубная, з квадратным у плане нефам, прамавугольным бабінцам і гранёным алтаром. Над бабінцам узвышаецца чацверыковая званіца з двухсхільным пакрыццём. Дах над нефам і алтаром высокі, напружанага малюнка. У архітэктурнай аздобе звяртае ўвагу шырокі фрыз з зубчаткай, які агінае неф і алтар па перыметру. Лаканізм вырашэння сцен кампенсуецца пластычным пакрыццём, якое дамінуе ў кампазіцыі помніка.

Разам з адзначанымі сіметрычнымі кампазіцыямі двухзрубных храмаў развіваліся і сіметрычныя кампазіцыі трохзрубных храмаў. Напрыклад, трохзрубная Петрапаўлаўская царква ў в. Вялікія Жухавічы (Ка-

рэліцкі р-н, 1745) г.) вырашана строга сіметрычна: бабінец зроблены аднолькавых памераў з алтаром, уся пабудова завершана агульным вальмавым дахам. Строга сіметрычную структуру падкрэслівае складаная барочная галоўка ў цэнтры пакрыцця.

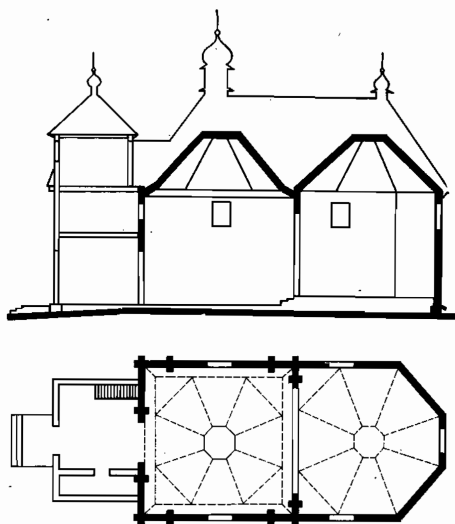
Адначасова існавалі цэрквы, у якіх як мінімум адзін са зрубаў увенчваўся вянковым верхам.

Захаваліся помнікі, якія сінтэзуюць прыкметы першай і другой тыпалагічных груп. Напрыклад, у двухзрубнай Троіцкай царкве в. Гарадная (Столінскі р-н Брэсцкай вобл.) кожны са зрубаў увянчаны скляпеннем у выглядзе васьмерыковай усечанай піраміды. Аднак звонку структура інтэр'ера не выяўлена, бо вярхі схаваны пад адзіным высокім вальмавым дахам, традыцыйным для пабудоў падоўжна-восевай кампазіцыі.

Будаўніцтва цэркваў з вярхамі мае надзвычай старадаўнія традыцыі. Аб гэтым сведчыць архаіка многіх пабудоў яруснай кампазіцыі. Царкву ў в. Баравое (Лельчыцкі р-н Гомельскай вобл.) безумоўна можна аднесці да рэдкага тыпу цэркваў-хат. Прамавугольны ў плане зруб уключае галоўнае памяшканне і алтарную частку. Да яго далучаны трысцен прытвора-бабінца. Над зрубам узвышаецца двух'ярусны верх «васьмярык на чацверыку», увянчаны шатровым дахам і галавой на маленькім васьмерычку, а над прытворам — чацверыковая званіца. Царква вырашана адзіным падоўжным корпусам. Верх над галоўнай часткай храма мае ў сваёй аснове бэлечную канструкцыю (заломы і ветразі адсутнічаюць).

Ярусныя завяршэнні мелі нават невялікія культавыя будынкі — капліцы, асабліва цэнтрычныя ў плане. Так, капліца ў в. Дунайчыцы (Нясвіжскі р-н, 1760) збудавана васьмерыком і накрыта двух'ярусным дахам у выглядзе ўсечанай зверху піраміды, над якой узвышаецца галава на васьмерыку. У архітэктуры збудавання можна адзначыць рысы позняга барока і класіцызму. Пірамідальна-ярусны дах кантрастуе з гладдзю сцен. Форма васьмерыка дае вельмі мяккую градацыю святла і ценю.

142. Троіцкая царква ў в. Гарадная Столінскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. Фасад і план



У XVIII ст. працягвалі развівацца трохзрубныя храмы з трыма вярхамі. Царква ў в. Збароў (Рагачоўскі р-н Гомельскай вобл., 1749) — тыповы ўзор такога тыпу храмаў. Вярхі пірамідальныя, невысокія, таму ў цэлым кампазіцыя яе падоўжна-восевая.

Спаса-Праабражэнская царква ў в. Барань (Аршанскі р-н, 1740) адлюстроўвае другі напрамак у развіцці кампазіцыі. Яна складаецца з двух зрубаў — нефа і алтара. Неф высокі, квадратны ў плане, увянчаны скляпеннем і даволі высокім васьмерыком на квадратным пастаменце. Гранёны алтарны зруб больш нізкі і выконвае другарадную ролю ў кампазіцыі будынка. Трэцім элементам, што

падкрэслівае ступеньчата-ярусную пабудову кампазіцыі, з'яўляецца глухая галерэя, якая абкружае з трох бакоў цэнтральны аб'ём.

У адзначаны перыяд у архітэктуры ярусных цэркваў з вярхамі адбыўся паступовы пераход ад шатровых вярхоў і кампазіцый з перавагай гарызантальнай восі над вертыкальнай да пірамідальна-ярусных кампазіцый, дзе вертыкалі атрымалі перавагу. Гэты працэс завяршыўся ў канцы XVIII — пачатку XIX ст.

Як вынік уздзеяння мураванай архітэктуры барока ў XVIII ст. узнікае шэраг храмаў з двухвежавым галоўным фасадам. Праўда, гэтыя будынкі цяжка вылучыць у самастойны тып, бо іх структура адпавядае адзначаным храмам падоўжна-восевай і ярусна-восевай кампазіцыі. Аднак наяўнасць дзвюх веж на галоўным фасадзе, якія надаюць яму і ўсёй кампазіцыі зусім новыя пластычныя якасці, дазваляе адасобіць гэту групу культавых збудаванняў.

Большасць храмаў з дзвюма вежамі маюць аб'ёмна-прасторавую структуру двухзрубных культавых будынкаў падоўжна-восевай кампазіцыі. Так, царква Параскевы Пятніцы ў Дзівіне (Кобрынскі р-н) складаецца з прамавугольнага ў плане нефа і гранёнага алтара з дзвюма прыбудоўкамі. У гэтым сэнсе яна нічым не адрозніваецца ад звычайных двухзрубных храмаў. Абодва аб'ёмы накрыты агульным стромкім гонтавым дахам. Галоўны фасад атрымаў пластычную апрацоўку, у той час як іншыя фасады вырашаны стрымана. Ад былой вальмы тарцовай часткі даху застаўся яе рудымент — даволі развіты прычолак, які атрымаў залом і стаў такім чынам двух'ярусным. Над ім узвышаецца дэкаратыўна ашаляваны шчыт, па баках якога зроблены дзве чацверыковыя вежкі, увянчаныя складанымі трох'яруснымі барочнымі галовамі. Падобны выгляд мелі драўляныя касцёлы ў Слуцку і в. Хоўхлава (Маладзечанскі р-н).

Вежы на галоўным фасадзе ўзмацняюць дынамічную асіметрыю кампазіцыі, амаль цалкам пераносяць увагу гледача менавіта на фасад. Таму распрацоўцы малюнка і сілуэта веж надавалася важная роля. У царкве Юр'я ў в. Валовель (Драгі-

143. Праабражэнская царква ў в. Барань Аршанскага р-на Віцебскай вобл. 1740

144. Царква Юр'я ў в. Валовель Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 1766

чынскі р-н, 1766) вежы маюць надзвычай маляўнічы сілуэт. Ніжні чацвярык крыху зменшаны, затое павялічана завяршэнне складанай формы. Вежы сталі галоўнымі элементамі архітэктурнай кампазіцыі. Шчыт паміж вежамі набыў складаны сілуэт.

Калі ў названых помніках вежы надбудоўваліся, з'яўляліся чыста дэкаратыўнымі элементамі, якія істотна не ўплывалі на планіровачную структуру (узводзіліся на перакрыццях нефаў), то існавалі і такія збудаванні, дзе вежы з'яўляліся істотнымі элементамі кампазіцыі. Звычайна яны фланкіравалі галоўны фасад (касцёл у г. п. Іванава, 1764) і, выходзячы некалькі па-за яго плоскасць, утваралі разам з прычолкам, што аддзяляў шчыт ад сцяны, неглыбокую нішу-партал, вылучаючы тым самым галоўны ўваход (касцёл у в. Палачаны Маладзечанскага р-на). Фланкіруючыя вежы з'явіліся пад уплывам абарончага дойлідства. Але стыль барока перайначыў іх па-свойму, пераўтварыўшы ў дэкаратыўныя элементы, сутнасць якіх была ў вылучэнні галоўнага фасада, які хаваў усе астатнія аб'ёмы пабудовы і стаў самай істотнай часткай асіметрычнай кампазіцыі помніка.

У некаторых збудаваннях (касцёл у в. Воўпа Ваўкавыскага р-на, 1773) вежы, наадварот, некалькі заглыблены, а за плоскасць галоўнага фасада выходзіць яго сярэдняя частка, завершаная прамавугольным атыкам і трохвугольным франтонам. Трохчасткавае чляненне сцяны галоўнага фасада ў мураваных будынках адпавядала базілікавай структуры — падзелу прасторы інтэр'ера на тры нефы. У большасці драўляных двухвежавых аднанефавых храмаў такі прыём быў неканструкцыйным, аднак дапамагаў пазбегнуць плоскаснасці фасада, ускладніць яго кампазіцыю.

Пад уплывам мураванай архітэктуры барока з'явіліся драўляныя трохнефавыя базілікі. Базіліка ў Драгічыне (Брэсцкая вобл.) мела цэнтральны неф і больш нізкія бакавыя. Яна адносілася да тыпу бяскупальных. Аднак на галоўным фасадзе базілікальная структура не выяўлена, бо ўсе тры нефы да ўзроўню шчыта цэнтральнага нефа схаваны прамавугольнай пласцінай, над якой па баках ад шчыта ўзвышаюцца дзве вежы. Тут зноў назіраецца галоўны прынцып барока — стварэнне фасада-шырмы, якая хавае ўсе астатнія элементы кампазіцыі будынка.

Базілікальную структуру мела і двухвежавая царква Ляшчынскага манастыра пад Пінскам (1742). У цэнтры галоўны неф перасякаў папярочны двух'ярусны неф, увянчаны складанай барочнай галавой. Таму царкву можна аднесці да купальных трохнефавых базілік.

Для культавай архітэктуры XVIII ст. характэрна і крыжова-цэнтрычная кампазіцыя. Храмы будаваліся з адным або пяццю вярхамі ці без іх. Бязверхавая Праабражэнская царква ў в. Хмелева (Жабінкаўскі р-н, 1-я палова XVIII ст.). Яе план цікавы тым, што алтарнае памяшканне надзвычай развіта, у той час як тры астатнія рамёны крыжа (бабінец і бакавыя прыдзелы) вельмі вузкія. Таму ствараецца кампактны план і папярочная вось ссоўваецца да галоўнага фасада. Такім чынам, збудаванне пазбаўляецца статычнасці. Знадворку гэта падкрэслена шчытом у завяршэнні галоўнага фасада, у той час як тут у наяўнасці выразныя рысы барока. Пры перабудове царквы ў XIX ст. сяродкрыжжа ўвянчалі складанай яруснай вежкай, вуглы апрацавалі рустам.

Традыцыі народнага дойлідства паўночнага ўсходу Беларусі ярка выявіліся ў архітэктуры Троіцкай царквы ў Віцебску (1761). У плане яна мела выгляд поўнаканцовага крыжа і складалася з пяці зрубаў: сярэдняга васьмерыка (хутчэй нават чацверыка са зрэзанымі вугламі) і бакавых вузкіх чацверыкоў. Звужэн-

не бакавых чацверыкоў дазволіла стварыць кампактны план і дзякуючы гэтаму больш падкрэсліць вертыкалізм цэнтрычнай кампазіцыі. Кожны з бакавых фасадаў завяршаецца шчытом, а над цэнтрам узвышаецца светлавы васьмярык, завершаны невысокім шатром, які пераходзіць у складаную барочную галаву. Кампактнасць і суаднесенасць мас у кампазіцыі — важнейшыя асаблівасці помніка.

Калі структура царквы строга сіметрычная, то галерэя з невялікай шатровай званіцай над уваходам, што прылягае да храма з захаду, стварае асіметрыю. Тут, аднак, нельга бачыць супярэчнасці. Хутчэй гэта прыклад вельмі тонкага прафесійнага валодання архітэктурнай формай, бо ў спалучэнні сіметрыі і асіметрыі нарадзілася тая свабода і жывапіснасць, якая вылучае сапраўдныя творы народнага мастацтва.

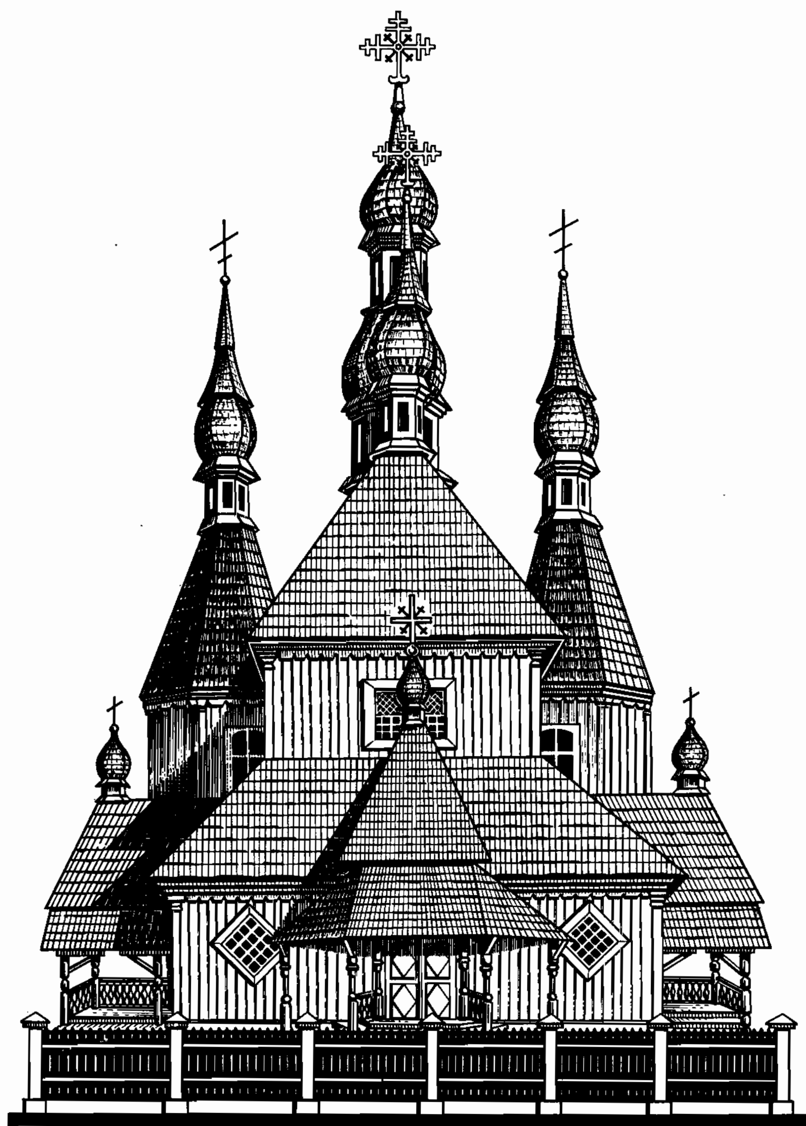
На прыкладзе царквы Куцеінскага манастыра пад Оршай і Ільінскай царквы ў Віцебску можна прасачыць тыя змены, якія адбыліся ў архітэктуры пяціверхавых крыжовых храмаў XVIII ст. пад уплывам барока.

Царква Куцеінскага манастыра мела ў плане роўнаканцовы крыж, прычым як алтар, так і бакавыя рамёны атрымалі граненне, што надало аб'ёмам пластычнасць, пашырыла святлоценявую гаму. Цэнтрам кампазіцыі з'яўляўся вялікі цыбулісты купал на даволі высокім светлавым васьмерыку. Астатнія аб'ёмы не мелі верхняга асвятлення і завяршаліся звычайнымі вальмавымі пакрыццямі з галоўкамі на васьмерыках, меншых, чым цэнтральны васьмярык. Пабудова здаецца некалькі груваст-кай, прыземістай, нягледзячы на значную вышыню. Гарызанталі пераважаюць над вертыкалямі, што яшчэ больш падкрэслена нізкай адкрытай галерэяй вакол храма.

Ільінскую царкву ў Віцебску (1746) мэтазгодна параўнаць з больш ранняй Троіцкай царквой Маркава манастыра (1691). Па планіроўцы і знешняй кампазіцыі яны ўяўляюць адзін і той жа тып і адрозніваюцца толькі другараднымі дэталямі. Аднак іменна гэтыя дэталі надаюць ім зусім featurerознае архітэктурнае аблічча. Так, Троіцкая царква мае роўнаканцовы план, дзе ўсе пяць памяшканняў амаль аднолькавыя па памерах. У Ільінскай царкве бакавыя рамёны звужаны, таму падоўжная вось вылучаецца як галоўная, г. зн. кампазіцыя становіцца больш дынамічнай і свабоднай у прасторавым развіцці. Перыметральная галерэя Троіцкай царквы, лагічная для сіметрычнай кампазіцыі, у Ільінскай царкве ахоплівае толькі бабінец і не заходзіць на іншыя аб'ёмы, чым працягваецца галоўная, падоўжная вось. Галоўны ўваход фланкіруюць сіметрычна размешчаныя бакавыя ўваходы. Як і ў Троіцкай, у Ільінскай царкве толькі цэнтральны верх светлавы, астатнія глухія, якія ператварыліся ў складаныя вертыкальныя кампазіцыі. Асабліва развіты ўвышыню цэнтральны верх, які больш чым удвая вышэйшы за сцены храма. Парушэнне сіметрычнай структуры, узмацненне дынамікі кампазіцыі, акцэнт на парадным уваходзе, кантраст паміж гарызантальнымі і вертыкальнымі элементамі, нарэшце, перавага вертыкальнага напрамку — тыя новыя рысы архітэктуры Ільінскай царквы, якія складаліся пад уплывам стылю барока.

Такім чынам, 30—70-я гады XVIII ст. з'явіліся якасна новым этапам у развіцці дойлідства Беларусі. У горадабудаўніцтве былі закладзены асновы рэгулярнай планіроўкі гарадскіх раёнаў (Гродна) або цэлых пасяленняў (Ласосна, Паставы, Варняны). Адносна кароткія тэрміны, у якія праводзілася рэканструкцыя гарадоў і мястэчак, новы падыход да забудовы выклікалі шырокае выкарыстанне тыпавых праектаў. У гарадах, якія захоўвалі традыцыйную

145. Ільінская царква ў Віцебску. 1746



структуру, завяршыўся працэс фарміравання важнейшых горадабудаўнічых ансамбляў.

У мураваным грамадзянскім і асабліва культавым дойлідстве з 30-х гадоў XVIII ст. пачаўся завяршальны этап развіцця стылю барока. Ствараюцца выдатныя палацавыя ансамблі, абкружаныя паркамі з рэгулярнай планіроўкай. Парадныя палацавыя пабудовы канчаткова пазбаўляюцца абарончых прыстасаванняў, становяцца састаўной часткай паркавага ландшафту. Для іх характэрна П-падобная кампазіцыя з парадным дваром-курданёрам, анфіладная планіроўка, багатая дэкаратыўная апрацоўка фасадаў і інтэр'ераў.

У культавым дойлідстве склаўся своеасаблівы стыль віленскага барока з маляўнічай пластыкай фасадаў і інтэр'ераў, выкарыстаннем кантрасту, антычных і святлоценявых эфектаў. Галоўны двухвежавы фасад ператвараецца ў надзвычай дынамічную пластычна насычаную шмат'ярусную кампазіцыю. Інтэр'ерам некаторых познебарочных збудаванняў уласцівы рысы ракако.

У 60—70-я гады ў мураванай, галоўным чынам грамадзянскай, архітэктуры зараджаецца новы архітэктурны стыль — класіцызм, які суіснуе з познебарочнымі формамі.

Стыль барока ў значнай меры захапіў і драўлянае дойлідства. Пад яго ўплывам развіліся своеасаблівыя тэхнічныя прыёмы і аб'ёмна-прасторавыя кампазіцыі грамадзянскіх і культавых збудаванняў.

ЖЫВАПІС

У сярэдзіне і другой палове XVIII ст. на тэрыторыі Беларусі ствараецца шэраг выдатных манументальна-дэкаратыўных цыклаў, значная колькасць якіх дайшла да нашых дзён. Сярод іх фрэскі кармеліцкага манастыра ў Мсціславе[2], касцёла Станіслава ў Магілёве (1765—1767)[3], езуіцкіх касцёлаў у Гродна (1752)[4], Мінску і Нясвіжы[5], царквы Раства багародзіцы ў Слаўгарадзе (канец XVIII ст.), касцёла і кляштара кармеліцкага манастыра ў Бялынічах (1761) і інш. Усе гэтыя цыклы роспісаў маюць праграмны характар і адыгрываюць значную ролю ў дэкаратыўным убранні інтэр'ераў. У касцёлах Будслава, Гальшан, Пружан, Слоніма манументальны жывапіс больш сціплы — абмежаваны паасобнымі сцэнамі ці падпарадкаваны сістэме скульптурна-дэкаратыўных алтарных комплексаў.

Уцалелыя помнікі манументальнага мастацтва сярэдзіны і другой паловы XVIII ст. розняцца ў стылістычных адносінах. Даволі значная група іх належыць барока: роспісы кармеліцкіх касцёлаў у Мсціславе, Бялынічах і Магілёве. Больш наватарскім характарам адзначаны дэкарацыі касцёлаў у Нясвіжы і Гродна, дзе спалучаюцца рысы позняга барока і ранняга класіцызму. Выдатны цыкл роспісаў царквы Раства багародзіцы ў Слаўгарадзе — прыклад стылю ранняга класіцызму.

Цікавыя і своеасаблівыя роспісы кармеліцкага касцёла ў Мсціславе, пабудаванага ў 1637 г. і рэканструяванага ў 1746—1750 гг. архітэктарам

---

[2] Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI — XVIII стст. Мн., 1986. С. 130—134.

[3] Хадыка Ю. В., Церашчатава В. В. Роспісы касцёла Станіслава ў Магілёве//Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 23—30.

[4] Гаршкавоз В. Д. Да пытання аб аўтарстве манументальных роспісаў XVIII ст. (Фрэскавы цыкл Гродна)//Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 143—148.

[5] Гаршкавоз В. Д. Да пытання аб мастацкіх асаблівасцях інтэр'ера фарнага касцёла г. Нясвіжа//Помнікі культуры. 1985. С. 24—31; Хадыка Ю. В. Сістэма роспісаў нясвіжскага касцёла//Там жа. С. 31—38.

І. Глаўбіцам [6]. Акрамя евангельскіх сюжэтаў і выяў святых пакутнікаў у іх уводзяцца карціны на гістарычныя тэмы. Роспіс неаднародны і па стылю, і па тэхніцы выканання, розны і час стварэння асобных кампазіцый. Кампазіцыі на гістарычныя і евангельскія тэмы, размешчаныя над арачнымі нефавымі праёмамі на паўднёвай і паўночнай сценах, адносяцца да другой паловы XVII ст. і абноўлены ў канцы XIX ст.: «Благавешчанне», «Стрэчанне», «Узяцце Мсціслава рускімі войскамі», сцэна з евангелістамі — на паўднёвай сцяне; «Невядомы святы з віяланчэллю», «Трубяцкая разня», «Сустрэча Марыі і Лізаветы», «Заручыны Марыі» — на паўночнай.

Роспіс алтарнай часткі створаны ў сярэдзіне XVIII ст., часткова ў тэхніцы грызайль. Ён уключае шэсць кампазіцый з выявамі каталіцкіх святых, а таксама партрэтныя выявы ў медальёнах. Кампазіцыі абрамляюцца архітэктурна-дэкаратыўным фрызам, які выкананы ў ілюзорна-прасторавым плане і складаецца са слупоў з капітэлямі, пілястраў, арачных праёмаў, куды ўводзіцца пейзаж.

На скляпеннях бакавых нефаў размешчаны кампазіцыі: «Цар Саламон і царыца Саўская» (паўночна-заходні неф), «Благавешчанне» (цэнтральны паўночны неф), «Маці боская ў кароне з дзіцем» (паўночна-ўсходні неф), «Вяртанне Іосіфа» (паўднёва-ўсходні неф), «Святая Тэрэза» (цэнтральны паўднёвы неф); сцэна на паўднёва-заходнім нефе захавалася фрагментарна (пейзаж).

Вялікую гістарычную і мастацкую цікавасць уяўляюць кампазіцыі «Узяцце Мсціслава рускімі войскамі» і «Трубяцкая разня», або «Katаванне ксяндзоў», якія адлюстроўваюць падзеі руска-польскай вайны 1654—1667 гг.

Сцэна штурму горада кампазіцыйна пабудавана так, што перад гледачом разгортваецца шырокая панарама баявых дзеянняў на фоне гарыстай мясцовасці, дзе ўзвышаюцца мураваныя будынкі Мсціслава, часткова ўжо ахопленыя агнём. Адчуванню прасторы спрыяе фармат фрэскі, напісанай на дне выцягнутай па гарызанталі прамавугольнай нішы. Рэзкае скарачэнне маштабу будынкаў, пададзеных у прамой перспектыве, стварае ілюзію вялікай прасторавай глыбіні, куды ўцягваюцца калоны атакуючых. Імклівы рух, якім насычана гэта сцэна, крыху супакойваецца на першым плане, дзе злева намаляваны постаці двух ажыўлена размаўляючых воінаў у шлемах, латах і высокіх ботах з адваротамі. За імі бачны гарматы і бочка з порахам, ля якой дзелавіта завіхаецца пушкар. Колеравая гама роспісу мяккая, некалькі манахромная, у асноўным пабудавана на карычнева-жоўтым, бежавым і шэра-блакітным танах. Мастак добра перадае напал барацьбы, трагізм падзей. Блакіт неба зацягнуты дымам, на баявым убранні воінаў водбліск пажару, які зліваецца з натуральным святлом.

У кампазіцыі «Сустрэча Марыі і Лізаветы» дзеянне разгортваецца на фоне архітэктурнага стафажа, намаляванага ў прамой перспектыве. У творы адчуваецца імкненне аб'яднаць традыцыю, якая склалася яшчэ ў XVII ст., пераносіць евангельскі сюжэт у асяроддзе, блізкае і знаёмае гледачу, насычанае рэаліямі навакольнага жыцця, з гістарычнай і геаграфічнай дакладнасцю, што вымагала надыходзячая эпоха Асветніцтва. Таму ў кампазіцыю ўведзена «залатая брама» Іерусаліма ў выглядзе замкавай цаглянай вежы, а побач растуць пальмы і высокая зялёная трава з буйнымі белымі кветкамі. У цэнтры на ўзгорку паказаны дзве жанчыны. Яны апрануты ў свецкае адзенне па модзе XVIII ст. Мастак па-майстэрску мадэліруе мяккія

---

[6] Чантурия В. А. Архитектурные памятники Белоруссии. Мн., 1982. С. 216.

складкі доўгай светла-карычневай сукенкі са светла-жоўтым каўнерыкам, што мякка аблягае шыю Марыі. На таліі сукенка падпяразана паяском з вялікай круглай спражкай, на якой адбіта манаграма святой Марыі. Паверх сукенкі накінуты лёгкі празрысты блакітны плашч. У такой жа маляўнічай манеры, што добра перадае

работы працягваліся і ў 1780-х гадах. На правай сцяне (каля хораў) захаваўся памятны надпіс лацінскімі літарамі, у якім значыцца імя П. Піятроўскага. З архітэктурных крыніц вя-

146. Праабражэнне. Фрагмент роспісу касцёла Станіслава ў Магілёве. 1765—1767 (?)

фактуру матэрыялу і дазваляе праз драпіроўку адчуваць пластыку фігуры, намалявана і адзенне Лізаветы. Значнасць падзеі падкрэслена тым, што сустрэча адбываецца на бязлюдным фоне. Постаці жанчын пануюць у прасторы. Толькі злева ўнізе сівавалосы Іосіф завіхаецца ля асляняці.

Роспісы кармеліцкага касцёла Станіслава ў Магілёве выкананы крыху пазней мсціслаўскіх і нясвіжскіх, але ў групе помнікаў сярэдзіны XVIII ст. займаюць значнае месца. Яны адлюстроўваюць відавочную сувязь з мясцовай мастацкай традыцыяй. Створаны яны ў 1765—1767 гг., дома, што над роспісам касцёла працаваў і мастак А. Главацкі з вучнямі — манахамі Спаскай царквы ў Магілёве Пятром, Лук'янам і Рыгорам [7].

Базіліка св. Станіслава ў Магілёве (1752) — крыху прысадзістая звонку пабудова — унутры здзіўляе агромністасцю залітай святлом прасторы цэнтральнага нефа, перакрытага корабавым скляпеннем, што абапіраецца на магутныя пілоны. Адчуванне лёгкасці, неагляднай глыбіні прасторы ствараецца дзякуючы рос-

[7] Архіў ІМЭФ АН БССР, фонд Кацара М. С., воп. 2, адз. зах. 8, л. 7—8.

пісу скляпенняў, дзе на фоне магутнага архітэктурнага стафажа, які нібы працягвае ўгару архітэктурныя формы будынка, даюцца вялікія прарывы ў неба. У гэтых прарывах і разгортваюцца падзеі свяшчэннай гісторыі. Ад конхі апсіды да хораў размешчаны тры кампазіцыі: «Праабражэнне», «Уручэнне ключоў Пятру» і «Ушэсце Марыі». Такая нечаканая для позняга барока манументальная нешматслоўнасць кампенсуецца мноствам эмацыянальных і сэнсавых сувязей, якія ўстанаўліваюцца паміж архітэктурнымі кулісамі. Тут і евангелісты з сімваламі, і айцы заходняй царквы — Іеранім, Аўгусцін, Клімент, і алегарычныя фігуры Веры, Надзеі, Любові, і проста гледачы, што намаляваны некалькімі групамі на ілюзорна пададзеных балконах. Усхваляваны стан персанажаў, чыстыя адкрытыя фарбы ўтвараюць у літаральным сэнсе магутную ўзнёслую сімфонію пластыкі і колеру.

Ніжэй акон па перыметру сцен галоўнага нефа ў прамавугольных неглыбокіх нішах пад аркамі паміж пілонамі размешчана яшчэ восем сцэн: «Уваскрэсенне Лазара», «Св. Тэрэза», «Хрышчэнне» і памятны надпіс на паўднёвай сцяне, тры гістарычныя сцэны і геральдыка на хорах — на паўночнай.

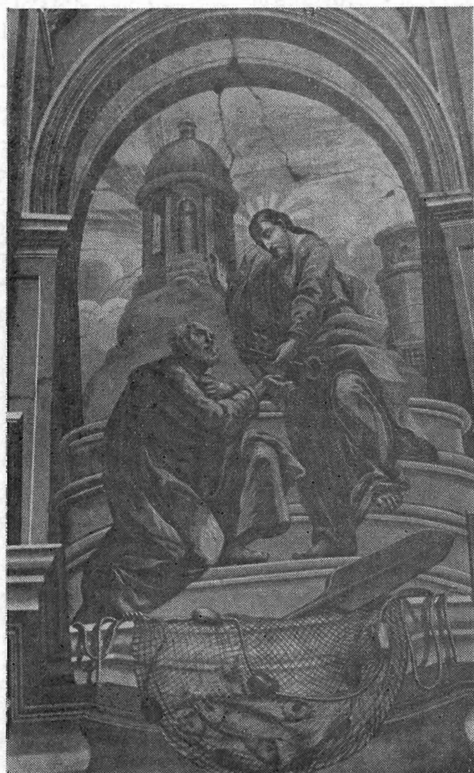
Паніжаныя бакавыя нефы выступаючымі пілястрамі і аркамі, што злучаюць сцены з пілонамі, нібы разбіваюцца на анфіладу паасобных капліц, скляпенні якіх таксама ўпрыгожаны роспісам. З паўночнага боку тут размешчаны «Спас Нерукатворны», «Св. Себасцьян», «Грэшніца і чорт», а з паўднёвага — вельмі незвычайныя сюжэты: «Падарожжа», «Смерць Іосіфа» і выява, на якой намаляваны мастак каля мальберта. Меншыя па маштабу, гэтыя сцэны зрокава добра спалучаюцца з роспісам галоўнага нефа.

У нартэксе, таксама на скляпеннях, захаваліся дзве сцэны: «Каін забівае Авеля» і «Ахвяра Аўраама».

Усе сцэны добра асвятляюцца, іх зручна разглядаць. Дэкаратыўныя стужкі, якія імітуюць ляпніну і архітэктурны стафаж жывапісных сцен, злучаюць ілюзорны прасторавы жывапіс з архітэктурным дэкорам памяшкання. Алтары, а таксама іншыя скульптурныя ўпрыгожанні інтэр'ера зараз не існуюць, але лёгка ўявіць сабе, што ўсё ўбранне касцёла ўтварала цэласную, глыбока прадуманую і стылістычна адзіную сістэму, якая павінна была рабіць моцнае ўражанне.

Галоўнае месца ў роспісах займае цыкл сцэн на скляпеннях галоўнага нефа. Ён пачынаецца з агромністай кампазіцыі «Праабражэнне» ў складаным, вытанчанага абрысу абрам-

147. Уручэнне ключоў Пятру. Роспіс касцёла Станіслава ў Магілёве. 1765—1767 (?)



ленні ў выглядзе цяжкага раскрапаванага антаблемента. Містычны сюжэт перадаецца як напружаны, поўны імклівага руху момант. У цэнтры магутная постаць Хрыста, ахопленая авальным ззяннем, ад якога ў бакі разыходзяцца сабраныя ў пучкі прамяні святла. Хрыстос адарваўся ад аголенай вяршыні рэалістычна намаляванай скалы і нібы лунае ў прасторы. Вакол Хрыста — воблачны вянок, на клубах якога выявы ўкленчаных Ільі (злева) і Майсея (справа). Унізе сумны і паэтычны пейзаж — пустынная гара, дзе-нідзе парослая дрэвамі, і тры апосталы, якія толькі што прачнуліся. Імклівасць, нечаканасць падзеі падкрэслены іх нязручнымі позамі і ўсхваляванай жэстыкуляцыяй. Асобныя дэталі пейзажу і постаці людзей выхаплены са змроку ззяннем, што льецца ад фігуры Хрыста, і апошнімі праблiскамі жоўта-ружовай зары, дагараючай на гарызонце. Містычнае святло сапернічае тут са святлом рэальным і быццам перамагае яго. Святлацень саступае месца колеравай мадэліроўцы аб'ёмаў, што часткова пазбаўляе фігуры матэрыяльнай цяжкаватасці і нечакана надае сцэне лёгкасць і натуральнасць.

Кантраснае проціпастаўленне — наогул паслядоўны мастацка-эстэтычны прынцып, які праводзіцца мастаком у гэтай кампазіцыі. Бурны рух супрацьпастаўлены спакою і цішыні, разлітым у наваколлі; нязручным позам апосталаў — іх ажыўленая жэстыкуляцыя; важкасць рэальных цел — фігуры Хрыста і прарокаў, што адарваліся ад зямлі; змроку ночы, які ахапіў краявід,— святло на першым плане. Усё гэта і дазваляе гледачу пранікнуць у патаенны сэнс «Праабражэння», які разумеецца мастаком як апафеоз барацьбы свету матэрыяльнага і свету містычнага, фізічнай прыроды і духоўнага пачатку. Мастак не аддае бясспрэчнай перавагі містычнаму свету, як гэта рабілася ў традыцыйных кампазіцыях; рэальнае асяроддзе, прырода намаляваны дакладна і з вялікай любоўю. Хутчэй дух разумеецца тут як магутная пераўтвараючая сіла, што ажыўляе і напаўняе прыроду вышэйшым розумам. У выніку здымаецца тая трагічная супярэчлівасць, што характэрна была для светаўспрымання сярэдневякоўя, і выразна пачынае гучаць ідэя кампрамісу, прымірэння з прыродай.

Наступны акцэнт — кампазіцыя «Уручэнне ключоў Пятру». Архітэктурны стафаж імітуе асяроддзе тэатра ці залы з балконамі, на якіх размешчаны групы зацікаўленых гледачоў. На прыступках Пётр апускаецца на адно калена. Да яго набліжаецца Хрыстос і працягвае вялікія ключы. За галавой апостала ў арачным праёме бачны высокі ўзгорак, на вяршыне якога вялікая ратонда —сімвал новай царквы. За спіною Хрыста — нахіленая вежа з адзіным акенцам у кратах — сімвал Старога запавету. Лёгкае ззянне вакол ратонды і галавы Хрыста амаль не бачна на светла-блакітным фоне неба. Магутны паток святла льецца праз арку і залівае пластычна намаляваную групу на першым плане. Позы і рукі дзеючых асоб падкрэслена тэатралізаваныя. Пётр прыклаў адну руку да грудзей, узняў галаву, шырока раскрыў вочы. Хрыстос спускаецца па прыступках да Пятра, і нахіл яго постаці перадае рух ад вежы да ратонды, на якую ён паказвае крыху манерным жэстам. Калі твар апостала з вялікай лысінай і кірпатым носам, абкладзістай барадой нясе рысы партрэтнага падабенства і перадае эмацыянальны настрой, то твар Хрыста намаляваны вельмі анемічна і пазбаўлены якога-небудзь выразу. Свежы, крыху стракаты каларыт, гучныя фарбы надаюць сцэне адценне аптымізму, аднак мастацкая вартасць гэтай кампазіцыі ніжэй за папярэднюю. Яна перагружана алегорыямі і сімваламі.

Роспіс галоўнага нефа заканчваецца вялізнай кампазіцыяй «Ушэсце Марыі». Сцэна дыхае лёгкасцю, натуральнасцю, святочнасцю. Яе эмацыянальны лад вызначаецца перш за ўсё абліччам Марыі — простай сціплай жанчыны, якая пакорліва, але са стрыманым пачуццём уласнай годнасці іграе сваю ролю. Нідзе болей архітэктурны стафаж не выглядае такой арганічнай часткай кампазіцыі, як у гэтай сцэне. Калі ў «Праабражэнні» яго прызначэнне заключаецца ў вылучэнні містычнага дзеяння і ён выглядае проста, як архітэктурная рама, а ў кампазіцыі «Уручэнне» стварае асяроддзе, дзе размешчаны ананімныя персанажы, з адзінай мэтай даць гледачу павучальны прыклад перажывання самой сцэны, то ва «Ушэсці Марыі» архітэктурны пейзаж нясе сэнсавую нагрузку. Ён выступае як сімвал разумнага, адухоўленага свету, як зрокавы вянец хрысціянскай цывілізацыі і разам з тым як матэрыялізаваная перашкода на шляху да нябеснай асалоды. Магутныя архітэктурныя рытмы накіроўваюць позірк гледача на фігуру Марыі, але ў самой іх тытанічнай магутнасці праступае сумненне ў сілах і магчымасцях чалавека.

Роспіс скляпенняў галоўнага нефа яшчэ цалкам належыць эпосе барока. Дынамічныя, свабодныя постаці дзеючых асоб ахоплены агульным рухам. Фантастычныя кампазіцыі разгортваюцца на фоне глыбокай прасторы. Багаты і разнастайны колер натуральна перадае святлопаветранае асяроддзе, святочнасць і незвычайнасць падзей. У каларыце пераважаюць блакітныя, ружова-карычневыя таны, вохра і прыглушаная зелень. Формы лепяцца колерам, малюнак вызначаецца лаканізмам і манументальнай абагульненасцю.

Роспіс сцен галоўнага нефа больш стрыманы. Буйны рух супакойваецца. Кампазіцыі набліжаюцца да традыцыйных рашэнняў. Вялікую ролю адыгрывае колеравая пляма. У гэтых прыкметах выразна праяўляецца ўплыў мясцовай школы манументальнага жывапісу. Аднак сцэны не выпадаюць з агульнай сістэмы дэкарацыі храма. Іх аб'ядноўваюць з роспісам скляпенняў магутная пластыка форм, колеравая гама і галоўнае — сэнсавыя суадносіны з дамінуючай тэмай. На паўночнай, лепш асветленай сцяне размешчаны «Уваскрэсенне Лазара», ля алтара і далей — «Св. Тэрэза» і «Хрышчэнне». У такім на першы погляд выпадковым размеркаванні сцэн відавочна сувязь з тэматыкай асноўнага цыкла. Евангельскія сцэны проста, у наглядных вобразах растлумачваюць алегарычны сэнс кампазіцый, размешчаных на скляпеннях. Містычнае зліццё духоўнага і матэрыяльнага пачаткаў, што быццам дасягаецца ў хрысціянстве, адлюстраванае ў «Праабражэнні», знаходзіць сваю паралель у цудзе ўваскрэсення Лазара, падкрэсліваючы пры гэтым перавагу духоўнага свету над матэрыяльным [8].

У адпаведнасці з прыземленай тэматыкай гэтага цыкла мяняецца і мастацкая мова роспісу. Перад намі амаль што жанравыя карціны. Самая цікавая і выдатная ў мастацкіх адносінах апошняя сцэна. ...На фоне шырокай панарамы старажытнага Магілёва ля шатра ў правым куце жывапіснага акна група рыцараў і манахаў абкружыла чалавека з граматаю, які апрануты па модзе арыстакратаў XVII ст. На ім залацісты камзол, чырвона-вішнёвы плашч, падбіты футрам гарнастая, ружовыя штаны, шэра-аліўкавыя панчохі.

---

[8] У супастаўленні гэтых сцэн адлюстравана папулярная ў сярэдневяковай эстэтыцы інфармацыйна-іерархічная сістэма Псеўда-Дзіянісія Арапагіта, згодна з якой абагаўленне чалавека было магчыма выключна праз хрысціянскія таінствы (гл.: Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 46—47).

Вакол шыі шырокае ажурнае жабо, на галаве высокі капялюш з султанам. Правай рукой ён паказвае на горад, у левай трымае разгорнуты аркуш. Да яго, прыціскаючы рукі да грудзей, набліжаюцца два маладыя манахі. Справа — група ўзброеных воінаў у кірасах і панцырах. У глыбіні на крутых узгорках раскінуўся вялікі горад з мноствам мураваных будынкаў, сярод якіх вылучаюцца стромкія вежы цэркваў і касцёлаў. У левым куце на першым плане па-майстэрску намаляваны луг з раскіданымі па траве кветкамі.

Прасторавая глыбіня ствараецца дзякуючы маштабнаму перспектыўнаму змяншэнню аб'ектаў на заднім плане і выдатнаму колераваму рашэнню. Сінь неба зацягнута попельна-шэрымі воблакамі. Горад быццам растае ў вільготным паветры, у той час як група на першым плане намалявана сакавітымі свежымі фарбамі.

Ідэалагічная праграма атрымлівае далейшае развіццё ў роспісах скляпенняў бакавых нефаў. У бліжэйшай да алтара капліцы паўночнага нефа намаляваны «Спас Нерукатворны» — цуд, які, паводле евангельскага падання, стварыў Хрыстос, пакінуўшы на хустцы, працягнутай яму св. Веранікай, адбітак свайго твару. Гэты сюжэт, улюбёны ва ўсходнехрысціянскім мастацтве, рэдка сустракаецца ў заходнім жывапісе. Таму такі выбар — выразнае сведчанне ўплыву мясцовай культурнай традыцыі на сістэму роспісаў. У наступнай капліцы, працягваючы тэму Пятра і Тэрэзы, размешчана выява св. Себасцьяна. Яна замыкае гэты цыкл, уваскрашаючы ў мастацтве XVIII ст. старажытную канцэпцыю аб апоры царквы на манахаў і пакутнікаў. Роспісы скляпенняў капліц паўднёвага нефа ў сваю чаргу працягваюць тэму «гістарычных» падзей. У бліжэйшай да алтара капліцы вельмі цікавая і маляўнічая кампазіцыя

148. Фрагмент роспісу касцёла Станіслава ў Магілёве. 1765—1767 (?)

«Падарожжа», з'яўленне якой у роспісе храма звязана з канкрэтнай гістарычнай падзеяй, што адбылася ў Магілёве ў 1778 г., калі руская імператрыца Кацярына II сустракалася тут з аўстрыйскім імператарам Іосіфам. Сцэна вызначаецца рэалізмам у адлюстраванні падзей, простанародным характарам персанажаў і праўдзівасцю ў выяўленні дэталей [9].

Роспіс зроблены ў мяккай жывапіснай манеры, экспрэсіўным малюнкам, пастозным мазком. У каларыце пераважаюць цёплыя залацiста-жоўтыя, ружова-чырвоныя, карычнявата-зялёныя і шэра-блакітныя таны.

Пасля нічым не вызначальнай сцэны «Смерць Іосіфа-плотніка» ў гэты цыкл уключана фрэска з выявай мастака ля мальберта. Мастак паказаны ў працэсе работы. Ён сядзіць на крэсліцы тварам да гледача, трымаючы ў руках, працягнутых да мальберта, пэндзаль і палітру. На мальберце палатно з выявай Іосіфа, які трымае немаўля — Хрыста. Мастак працуе каля акна, аформленага ў стылі позняга барока, праз якое бачна светла-блакітнае неба. За яго спіной тумбачка, дзе раскіданы палітра, пэндзлі, тампон, скрынка з фарбамі, і паліца з дзвюма вялікімі карычнявата-чырвонымі кнігамі. У якасці фону — сінявата-блакітны архітэктурны інтэр'ер з пілястрай, упрыгожанай ляпнінай.

Найбольш гучны колеравы акцэнт утварае фігура мастака ў кашулі густога чырвона-фіялетавага тону і белым плашчы. Усё астатняе намалявана ў пастознай манеры, формы архітэктурнага інтэр'ера нібы раствараюцца ў паветры. Таму кампазіцыя не выглядае перагружанай, хаця яна досыць складаная. Каларыт цёплы, з перавагай чырвона-фіялетавых, ружовых, жоўта-карычневых фарбаў, якія падкрэслены моцна разбеленымі сіне-зялёнымі і белым танамі. Колер вельмі складаны — пануюць паўтаны, адценні, пераходы. Усё гэта стварае ілюзію вібрацыі святла, іматэрыяльнасці адлюстраванага.

Наяўнасць у роспісах касцёла св. Станіслава партрэта мастака (магчыма, гэта адзін з аўтараў фрэскавага цыкла) — з'ява цікавая сама па сабе. Для веруючых, відаць, гэта быў апостал Лука, прадстаўлены не як аўтар евангелля, а як заснавальнік культавага жывапісу, што ставіць яшчэ адзін акцэнт у ідэалагічнай праграме роспісаў, падкрэсліваючы значэнне і неабходнасць выяўленчага мастацтва ў духоўным станаўленні чалавека [10].

Стыль роспісаў ніжняга рэгістра значна адрозніваецца ад стылю галоўнага нефа. Магутная пластычная мадэліроўка фігур саступае тут месца жывапіснай пастознай манеры. Супакойваецца бурны рух, якім насычаны сцэны на скляпеннях цэнтральнага нефа. Павялічваецца роля колеравай плямы. Палітра змякчаецца і набывае больш цёплы тон. Ілюзія прасторы дасягаецца іншымі, часта архаічнымі сродкамі. Значна мяняецца тыпаж. Вельмі абагульнены і нярэдка індыферэнтны ў роспісах галоўнага нефа, ён набывае вострахарактэрныя мясцовыя рысы ў роспісах бакавых нефаў. Усё гэта наводзіць на думку, што фрэскі ніжняга рэгістра створаны майстрам, які быў лепш знаёмы з мясцовай мастацкай традыцыяй і больш далёкі ад іншаземнай манеры мастака галоўнага нефа.

Нясвіжскі касцёл езуітаў, пабудаваны ў 1584—1593 гг. італьянскім архітэктарам Дж. М. Бернардоні,— адзін з першых ва Усходняй Еўропе

[9] Топографические примечания на знатнейшие места путешествия ее императорского величества в Белорусские наместничества при СПб Академии наук. СПб., 1880.

[10] Бычков В. В. Византийская эстетика. С. 55.

*149. Ксаверы Дамінік Гескі.
Роспіс скляпення галоўнага нефа
касцёла езуітаў у Нясвіжы. 1753*

будынкаў новага стылю — барока. Барабан і скляпенні касцёла пакрыты манументальна-дэкаратыўным роспісам, створаным у 1750-х гадах пад кіраўніцтвам прыдворнага мастака Радзівілаў Ксаверыя Даменіка Гескага-старшага. Мастацка-будаўнічымі справамі кіраваў архітэктар Казімір Жданові ч. У хроніцы нясвіжскага калегіума коратка ўказваецца, што ў 1750 г. князь Міхал Казімір Радзівіл (Рыбанька) наказаў абнавіць касцёл і ўвесь інтэр'ер «упрыгожыць фарбамі» [11].

К. Д. Гескаму, першаму мастаку пры двары Радзівілаў, відаць, дапамагалі Гескі-малодшы, яго сын, «казённыя мастакі» Скажыцкі, Лютніцкі, Зацэаконт, а таксама Андрэй і Канстанцін. Па звестках архітэктара К. Ждановіча, у 1751 г. работы пачаліся, а ў 1753 г. К. Д. Гескі атрымаў грошы за працу. Такім чынам, час роспісу храма можна датаваць 1751—1753 гг.

Стыль роспісаў храма адпавядае часу іх стварэння. Гэта позняе барока з элементамі класіцызму. Дэкор шырока выкарыстоўваецца ў выглядзе ілюзорных калон антычнага ордэра, разетак і г. д. Жывапіс пачынаецца з простых манахромных кампазіцый на пілонах храма і пераходзіць у паліхромны роспіс цыліндрычнага скляпення галоўнага нефа, трансепта, купала, барабана, скляпенняў бакавых нефаў. Усяго налічваецца звыш 40 кампазіцый.

Роспісы нясвіжскага храма падаюцца як ілюстрацыя еўхарыстычных гімнаў і непасрэдна звязаны з тэмай вялікай алтарнай карціны «Тайная вячэра». Аднак яны дапаўняюцца і разгортваюцца з дапамогаю сцэн, запазычаных з кніг Старога і Новага запаветаў, што надае ім складаны, мнагапланавы характар.

Вышэй «Тайнай вячэры» ў консе апсіды на фоне воблачнага неба намаляваны два анёлы, якія падтрымліваюць агнца над невялікім ахвярнікам. Яшчэ тры анёлы сядзяць на воблачных клубах. Абедзве групы ахоплены ззяннем, што прабіваецца з-за хмар. Але не гэта досыць спакойная і ўраўнаважаная мізансцэна прыцягвае ўвагу. Погляд гледача міжволі пераходзіць на бурную, поўную напружанасці і руху сцэну, намаляваную вышэй, дзе паказана кульмінацыя барацьбы нябесных сіл з нячысцікамі [12]. На фоне цяжкаватай карычнева-чырвонай каланады, праз праёмы якой бачна глыбокае блакітнае неба з палева-вохрыстымі воблакамі, быццам залітымі водбліскамі агню, сіметрычна размешчаны дзве групы. Справа — архангел Міхаіл на чале нябеснага воінства, распасцёршы крылы, высока ўзняў вогненны меч. Побач лётаюць яшчэ два анёлы. Не вытрымаўшы рашучага націску анёлаў, пападалі ўніз дэманы. Іх цёмнаскурыя постаці пададзены ў вельмі складаных ракурсах: адзін ухапіў змея, правая рука другога абвіта змеем. З левага боку амаль такая ж сцэна — толькі з двума анёламі. Фрэска напоўнена апакаліпсічным настроем, подыхам гарачай схваткі. Барацьба яшчэ не спынілася, хаця пераможаныя нячысцікі праваьваюцца ў пекла, блікі агню якога заліваюць усё наваколле.

Наступная сцэна, размешчаная бліжэй да падкупальнай прасторы, цалкам алегарычная. Умоўнымі сродкамі перададзены апафеоз каталіцкай царквы. Сімвалічная выява каталіцтва ў выглядзе маладой прыгожай жанчыны ў блакітна-сінім адзенні з папскай тыярай на галаве і келіхам у паднятай правай руцэ размешчана

---

[11] Гаршкавоз В. Д. Да пытання аб мастацкіх асаблівасцях інтэр'ера фарнага касцёла г. Нясвіжа//Помнікі культуры. 1985. С. 24—31.

[12] Вилинбахова Т. Б. Икона «Троица в деяниях» и ее литературная основа//Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1985. С. 126—137.

ў самым цэнтры. Побач з ёй — выявы прадстаўнікоў іншых веравызнанняў, якія ўвасабляюць іслам, іудаізм і праваслаўе.

Скляпенні трансепта з паўночнага боку заняты сцэнамі, прысвечанымі Хрысту, з паўднёвага — Марыі. Галоўная ў хрысталагічным цыкле кампазіцыя «Гэта — чалавек» — у паўкруглай люнеце. На фоне перспектыўна намаляванай галерэі з падвоенай каланадай пяшчотна-зялёнага мармуру — выява Хрыста ў цярновым вянку і шэра-блакітнай набедранай павязцы. Ён стаіць са звязанымі за спіной рукамі, крыху сагнуўшыся і апусціўшы вочы. За Хрыстом чалавек у чалме трымае ліловa-чырвоную баграніцу, перад ім людзі, якія пападалі на зямлю. Яны ўзнялі рукі і глядзяць на Хрыста знізу. Над галавою Хрыста — стужка з надпісам «ECCE HOMO», намаляваная ў халаднаватай, прыглушанай гаме. Рэпрэзентатыўная, пазбаўленая дзеяння сцэна, як у фокусе, канцэнтруе сэнс спрэчак вакол дваістай прыроды Хрыста (бог і чалавек адначасова), якія цягнуліся шмат стагоддзяў і зноў набылі актуальнасць у пропаведзі антытрынітарных пратэстанцкіх сект, найбольш вядомым прадстаўніком якіх у Беларусі быў С. Будны [13].

У роспісах XVIII ст. вельмі часта сустракаецца змрочная велічна-трагічная, насычаная эпічным пафасам гісторыя аб спробе сыназабойства. І справа тут не толькі ў тым, што ў эпоху росквіту алегарычна-сімвалічнага мастацтва ахвяра Аўраама разглядалася амаль што як непасрэдная алегорыя пакутніцкай смерці Хрыста, якая да таго дазваляла абысці кардынальнае для хрысціянскага веравызнання, але цалкам містычнае пытанне аб уваскрэсенні. Жорсткая логіка хрысталагічнага цыкла, кульмінацыйным момантам якога з'яўлялася смерць на крыжы, ужо не задавальняла ідэалагічных і культурных запатрабаванняў часу. Агульная лібералізацыя і секулярызацыя грамадскай самасвядомасці накіроўвала творчыя пошукі мастакоў у напрамку больш мяккіх, праўдападобных рашэнняў. Паступова ўзрастае роля старазапаветных сюжэтаў, дзе дзейнічаюць прарокі, праайцы, цары і царыцы. Манументальнае мастацтва становіцца больш міфалагічным па свайму духу, а з другога боку — насычаецца прыкметамі натуралізму, скрыты драматызм падзей усё часцей абарочваецца меладраматызмам. Эстэтычны ідэал і тыпаж страчваюць характэрны для XVII ст. мясцовы каларыт і дэмакратызм, становяцца ва ўсё большай ступені касмапалітычнымі і арыстакратычнымі.

Усе гэтыя рысы яскрава праяўляюцца і ў адзначаных кампазіцыях. Мастаку ўжо недастаткова адной кананічнай сцэны «Ахвяры», і ён малюе дадатковую сцэну «Аўраам вядзе Ісаака на ахвяру», мэта якой — падрыхтаваць гледача да ўспрыняцця галоўнай падзеі, узмацніць яе псіхалагічны эфект, даць, нарэшце, паралель вельмі папулярнаму ў касцельным мастацтве шляху Хрыста на Галгофу, але атрымліваецца наадварот — эпічная падзея ператвараецца ў жанравую, яе ўзнёслы сэнс зводзіцца да звычайнага бытавога канфлікту.

Вось сівы стары Аўраам, апрануты ў блакітную кашулю і гарчычнажоўты плашч, цягне за руку свайго адзінага сына, падлетка Ісаака, за плячыма якога вязанка дроў. З левага боку двое слуг складваюць у мяшок спажыву і неабходныя прылады. Побач, на ўзвышшы, намаляваны ахвярнік, складзены з вялікіх камянёў. На ім ляжаць дровы і на каленях стаіць Ісаак з павязкаю на вачах. Аўраам схапіў сына за галаву левай рукой і схіліў яе долу, а другой вы-

[13] Хадыка Ю. В. Аб датаванні групы помнікаў канца XVI — пачатку XVII ст.// Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 30—36.

сока занёс нож, які ўжо перахапіў анёл з вялікімі белымі крыламі. З правага боку ў чашы палае агонь. Усе гэтыя падрабязнасці і намёкі на шчаслівы канец відавочна зніжаюць напружанне драматычнай калізіі. Анёл, які па сэнсу сюжэта сімвалізуе

Яны групуюцца вакол кампазіцыі «Гэта — маці», размешчанай насупраць «ECCE HOMO». Сцэна запа-

150. Ксаверы Дамінік Гескі. Роспіс купала і скляпенняў трансепта касцёла езуітаў у Нясвіжы. 1753

ўваскрэсенне, выглядае зусім непатрэбнай дэталлю. І тым не менш гэта сцэна — адна з лепшых у нясвіжскім цыкле, яна аб'ядноўвае яго не толькі сэнсава і эмацыянальна з літаратурнай крыніцай, але галоўнае — з вобразнасцю суровага мастацтва папярэдняга перыяду. Гэта насычае сцэны ахвяры сапраўднай усхваляванасцю, эпічнай веліччу і магутнасцю. Тэмпераментны малюнак, каларыт, дзе пераважаюць блакітныя, зеленаватыя, шэрыя, ружовыя таны, сведчаць аб майстэрстве мастака.

Агульны настрой сцэн, прысвечаных Марыі, спакойны і паэтычны.

зычана з папулярнага ў станковым мастацтве сюжэта «Маці боская Апека». Падзеі адбываюцца ў храме з ліլавата-ружовымі сценамі. Буйная фігура Марыі ў адзенні далікатна-ружовага колеру, блакітным плашчы і ружовым павоі на галаве вынесена на першы план. З левага боку — асобы ў царскіх мантыях, з правага — простыя людзі. Вышэй, на фоне мармуровай шэра-зялёнай каланады — белая стужка з надпісам «ECCE MATER». Яшчэ вышэй, на фоне блакітнага неба, якое бачна праз умоўны прарыў на скляпеннях храма,— цёмна-зялёнае пакрывала з буйнымі

складкамі і залацістымі махрамі. Над ім гірлянда кветак. Рытмічная кампазіцыйная пабудова, стрыманы рух, насычаныя фарбы падкрэсліваюць узнёслы і лірычны характар роспісу.

Сярэднюю частку скляпенняў паўднёвага пляча трансепта займае «Раство Хрыстова». Кампазіцыйным цэнтрам тут з'яўляецца фігура Марыі, якая сядзіць у спакойнай велічнай позе, крыху схіліўшы прыгожы з тонкімі рысамі твар вельмі светлай карнацыі. Адчуванне спакою і натуральнасці святлопаветранага асяроддзя перадаецца празрыстым цёплым каларытам. Карычнявата-шэры грот, гарысты пейзаж, які бачны праз уваход, укленчаны сівабароды Іосіф з белай лілеяй і асёл за драўлянай агароджай — усё гэта выдае імкненне мастака аб'яднаць кананічныя прыкметы кампазіцыі з імкненнем да рэалістычнай трактоўкі падзей.

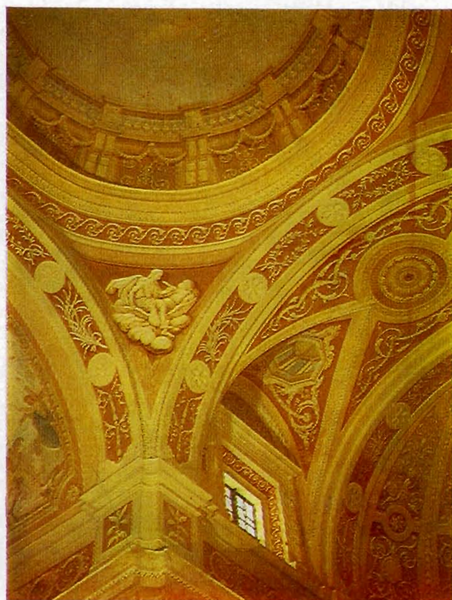
Сцэну абрамляюць дзве алегарычныя кампазіцыі. На заходнім баку скляпенняў намалявана «Пакланенне кантынентаў». У памяшканні, інтэр'ер якога перадаецца стэрэатыпным для нясвіжскіх роспісаў прыёмам у выглядзе магутнай каланады, з умоўнымі авальнымі прарывамі ў скляпеннях, праз якія бачна неба, паказаны алегарычныя выявы чатырох кантынентаў [14].

Насупраць гэтай сцэны размешчана кампазіцыя «Сустрэча Саламона з царыцай Саўскай».

Гэту фрэску трэба разглядаць як аддаленую паралель да новазапаветных сюжэтаў. Шматзначная сцэна намалявана амаль як жанравая. Добра перададзены рух і ўзаемаадносіны дзеючых асоб, іх псіхічны стан. Але не меншую ўвагу мастака прыцягваюць бытавыя акалічнасці: шматлікія прыкметы царскай улады, адзенне і зброя, убранне стала. Вялікі залочаны посуд, сярэбраная супніца і бронзавыя гарлачыкі, што стаяць побач са сталом, міжволі прыцягваюць увагу гледача.

Аб'ядноўвае кампазіцыі апсід і трансепта роспіс, размешчаны ў купале храма. У светлавым барабане і

151. Фрагмент роспісу купала, ветразя, скляпенняў трансепта касцёла Тадэвуша ў в. Лучай Віцебскай вобл. 2-я пал. XVIII ст.



на скляпеннях — выявы святых і евангелістаў. Кампазіцыі амаль аднолькавыя. Святыя сядзяць на воблаках, апранутыя ў багатыя адзенні вышэйшых іерархаў царквы, у руках трымаюць разгорнутыя кнігі і пер'і. Побач намаляваны іх сімвалы: леў, калона, павергнуты манах, скульптура, анёл. Колеравую гаму ўтвараюць халаднаватыя таны: лілова-чырвоны мармур архітэктурнага стафажа, блакіт неба. На гэтым фоне святочна выглядаюць разнастайныя фарбы адзення: ружовая, гарчычна-вохрыстая, зялёная, белая.

[14] У час стварэння роспісу касцёла езуітаў у Нясвіжы пяты кантынент (Аўстралія) яшчэ не быў вядомы еўрапейцам.

У прасценках барабана роспіс выкананы ў тэхніцы грызайль. Ён ілюзорна імітуе мармуровыя статуі выбраных святых, размешчаных групамі па тры паміж вокнамі. Жывапіс перадае нават лёгкі цень, які адкідаюць фігуры ў глыбіню неіснуючых ніш. Прыцягвае ўвагу падбор святых у гэтым рэгістры. Яны не толькі сайменныя фундатару касцёла і заказчыку дэкарацыі і іх жонкам. Адначасова тут праглядаецца тэндэнцыя прыстасавання да мясцовых умоў. Побач з Казімірам Ягелончыкам, мясцовым святым, што лічыўся апекуном Вялікага княства Літоўскага, паказаны св. Станіслаў, апякун Каралеўства Польскага.

На скляпеннях галоўнага нефа размешчаны тры вялікія кампазіцыі: «Сустрэча Аўраама і Мельхіседэха», «Сон Ілы» і «Цуд у Эмаусе». Лейтматывам тут служыць тэма хлеба — крыніцы жыцця і сімвала гасціннасці. Змест кожнай з гэтых фрэсак разгортваецца і дапаўняецца ў сюжэтах, намаляваных на скляпеннях бакавых нефаў.

Роспісы нясвіжскага касцёла ў цэлым утвараюць важны рубеж у гісторыі манументальнага мастацтва Беларусі. Іх вызначае вельмі ўскладненая мастацкая мова, насычаная алегорыямі, сімваламі, іншасказаннямі, што характэрна для перыяду пераходу ад барока да класіцызму.

Роспіс фарнага езуіцкага касцёла ў Гродна, створаны ў 1752 г., займае асобнае месца як па тэматыцы, так і па стылю выканання. Касцёл — манументальная трохнефная базіліка з трансептам і вялізным купалам над сяродкрыжжам — быў адным з найбольш велічных збудаванняў на тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай. Да нашых дзён захавалася галоўная частка яго ўбрання — 14 драўляных разьбяных пазалочаных алтароў, багата аздобленых скульптурай і жывапісам. У параўнанні з такой велічнай сімфоніяй пластыкі і дэкаратыўнай разьбы манументальныя роспісы выглядаюць вельмі сціпла. Чатырнаццаць сцэн размешчаны па перыметру галоўнага нефа, трансепта і апсіды ў прамавугольных нішах над аркамі паміж пілонамі. Яны знаходзяцца на значнай вышыні, але добра бачны знізу дзякуючы таму, што іх залівае святло, якое льецца праз вялікія вокны галоўнага нефа і купала. Апошняя фрэска ў алтары мае подпіс лацінкай — B. I. D:P. 1752. Акрамя гэтага цыкла на ветразях купала размешчаны выявы чатырох евангелістаў. На сценах храма, на падпружных арках трансепта раскіданы рэлігійныя сімвалы, выкананыя ў тэхніцы грызайль.

152. Прытча пра баль. Фрагмент роспісу царквы Пакровау багародзіцы ў в. Вейна Магілёўскага р-на. Канец XVIII ст.

Роспісы скляпенняў бакавых нефаў некалькі адрозніваюцца ад дэкарацыі астатняй часткі храма. Архітэктурны стафаж тут адыгрывае толькі дапаможную ролю, утвараючы складанае абрамленне маляўнічых

акон. Кампазіцыйныя пабудовы вызначаюцца яснасцю і лаканізмам, тыпаж простанародны, вострахарактарны. Магутныя постаці пластычна мадэліруюцца колерам. Каларыт менш стракаты, пераважаюць складаныя пераходныя таны, фарбы кладуцца пастозна, што стварае жывапісную ілюзію святлопаветранага асяроддзя.

Фрэскі гродзенскага касцёла апавядаюць пра асобныя эпізоды з жыцця кананізаванага святога Ксаверыя, пачынаючы з яго працы ў венецыянскім шпіталі да пахавання ў Гоа (Індыя). У іканаграфічных адносінах яны ўзыходзяць да гравюр XVII ст.[15] Сцэны цудаў і падарожжаў Ксаверыя ўпісаны ў выцягнутыя па гарызанталі прамавугольныя рамы. Кампазіцыйны цэнтр рэзка ссунуты ў адзін бок і ўраўнаважваецца размяшчэннем на процілеглым баку выявы валуна, піраміды, пліты ці проста лакуны, дзе зроблены подпіс на латыні, які растлумачвае сэнс падзеі. Ілюзія пpacтоpaвaй глыбіні дасягаецца за кошт выкарыстання прамой перспектывы, прычым перспектыўныя прамыя сыходзяцца пад тупым вуглом на лініі гарызонта, і выдатнага колеравага рашэння фрэсак.

Мастак аддае перавагу чыстым халодным танам: блакітнаму, кармінна-чырвонаму, беламу, чорнаму, залаціста-жоўтаму. Шэра-блакітнае неба з жоўта-ружовымі водбліскамі світання стварае ўражанне глыбокага святлопаветранага асяроддзя, вадкай імглістасці паветра ў марскіх пейзажах. Пастозная маляўнічая манера, у якой напісаны фон кампазіцыі, набывае больш графічны і колерава шчыльны характар пры адлюстраванні падзей на пярэднім плане. Нягледзячы на беглы, часам недасканалы малюнак, несумненна, што за манаграмай В. I. D. хаваецца таленавіты майстар.

Шэраг кампазіцыйных і стылістычных прыкмет, пачынаючы ад супадзення выяў асобных персанажаў у сцэнах «Дыспут», «Апафеоз Ксаверыя» і інш., агульных элементаў пейзажу (піраміды, саркафагі, характэрныя птушыныя грабеньчыкі над паверхняй мора) і да галоўных асаблівасцей выяўленчай мовы (пэўная тэатралізаванасць падзей, кулісная і асіметрычная пабудова кампазіцый, анемічны, кволы тыпаж), аб'ядноўваюць манаграміста В. I. D. з колам славутага венецыянскага манументаліста Дж. Б. Цьепала[16]. Стыль роспісаў Гродзенскага фарнага касцёла не мае ніякай сувязі з мясцовай мастацкай традыцыяй. Ён пазбаўлены алегарычнасці і ўмоўнасці, проста і рэалістычна адлюстроўвае змест падзей, літаратурную фабулу і нічым ужо не адрозніваецца ад свецкага мастацтва. У гэтых адносінах цыкл займае асобнае месца ў шэрагу помнікаў манументальнага мастацтва Беларусі.

Роспіс былога кармеліцкага касцёла ў Бялынічах Магілёўскай вобласці адносіцца да другой паловы XVIII ст.[17] У 1880-х гадах манастыр кармелітаў стаў праваслаўным, быў зроблены рамонт і фрэскі былі атынкаваны і забелены[18]. Уцалела толькі лесвічная клетка галоўнага ўваходу ў трапезную, на сценах якой захаваўся фрэскавы роспіс. Сцены лесвічнай клеткі дэкарыраваны арнаментальнымі і сюжэтнымі кампазіцыямі на тэмы Старога і Новага запаветаў. На скляпеннях — дэкор у выглядзе лістоў аканту, ракавін, картушаў, пальметак, галовак анёлаў.

---

[15] Гаршкавоз В. Д. Да пытання аб аўтарстве манументальных роспісаў XVIII ст. //Помнікі старажытнабеларускай культуры. 1984. С. 143—148.

[16] Белявская В. Декоративные росписи Тьеполо//Искусство. 1938. Вып. 2. С. 122—151; Ольшанская Н. Тьеполо. М., 1957.

[17] Жудро Ф. А. Белыничский Рождества-Богородицкий монастырь. Могилев, 1894. С. 4.

[18] Там жа. С. 12, 20.

Каларыт роспісаў цёплы з перавагай ружовых, чырвоных, жоўта-карычневых колераў, а ў дэкоры шмат блакітна-сіняга і зялёнага. Мадэліроўка аб'ёмная, святлоценявая, формы і фігуры цяжкаватыя, масіўныя. Відавочны ўплыў стылю позняга барока.

На адкосах аконных праёмаў у складаных картушах жоўтага колеру намаляваны пейзажныя кампазіцыі. Вельмі прыгожая і рамантычная сцэна размешчана на заходняй сцяне ў паўднёва-заходнім вугле. Перад гледачом адкрываецца від на бухту з празрыста-блакітнай роўняддзю, на якой застылі шхуны з ветразямі. Спакотны захад сонца залівае наваколле чырвона-фіялетавымі фарбамі. Яны паступова пераходзяць у ружовы, потым у блакітны колер неба. Злева і справа высокія каржакаватыя пальмы з зялёнай кронай. У гэтай паэтычнай кампазіцыі пануе дух казачнага рамантызму — ідыліі прыроды. Жывапіс мяккі, зроблены лёгкім пастозным і празрыстым мазком.

У другой палове XVIII ст. на тэрыторыі Беларусі манументальна-дэкаратыўнымі роспісамі былі ўпрыгожаны таксама касцёлы ў Слоніме, Будславе, Лучаі, царква ў Вейне і інш. У адрозненне ад разгледжаных роспісы тут выконваюць падпарадкаваную ролю ва ўпрыгожанні інтэр'ера. Яны складаюцца з асобных сцэн, якія не ўтвараюць цэласнай сістэмы. Часам выкананы ў манахромнай гаме і імітуюць архітэктурны ці ляпны дэкор.

Манументальны роспіс касцёла св. Андрэя ў Слоніме створаны ў апошняй чвэрці XVIII ст. Касцёл пабудаваны ў 1775 г.[19] Асноўны аб'ём будынка дэкарыраваны ілюзорна-прасторавым роспісам у тэхніцы грызайль, які імітуе архітэктурныя дэталі і дэкор: пілястры, слупы, капітэлі, картушы, пальметкі і т. п. Цікавасць уяўляюць дзве вялікія сюжэтныя кампазіцыі, размешчаныя на левым і правым баках прэзбітэрыя: «Падлетак Хрыстос у храме» і «Уцёкі ў Егіпет». Іх абрамляюць дэкаратыўныя, зробленыя жоўта-карычневым колерам ілюзорныя рамы.

Першая сцэна разгортваецца на фоне архітэктурных куліс у выглядзе моцных падвоеных круглых слупоў, за якімі відаць шэра-блакітнае неба. У цэнтры на ўзвышшы сядзіць Хрыстос з паднятай рукой, а другая прыціснута да грудзей. Яго адзенне шэра-сіняга колеру. На пярэднім плане па авалу сядзяць тры кніжнікі-фарысеі. Вылучаецца моцная фігура старца з правага боку, апранутага ў бела-шэрую хламіду, якая пакрывае сівую галаву і ўсю фігуру. У левым верхнім вугле стаяць разгубленыя Марыя і Іосіф. Пазём у кампазіцыі карычнева-зеленаваты. На адзеннях кніжнікаў-фарысеяў прыгожыя блікі, намаляваныя шырокім мазком. Святлом і колерам лепіцца аб'ём. Халаднаваты каларыт стварае ўражанне моцнага асвятлення.

Кампазіцыя «Уцёкі ў Егіпет», як і папярэдняя, пабудавана па вертыкалі. Бліжэй да левага боку крочаць Марыя і маленькі Хрыстос, Іосіф вядзе асліцу. За фігурамі бачна высокая светла-карычневая піраміда, побач — вялікая пальма. Выразна адчуваецца глыбіня трохмернай прасторы, пейзаж у кампазіцыі адыгрывае актыўную ролю[20].

Звяртае на сябе ўвагу роспіс і сінагогі ў Слоніме. Пабудавана яна ў 1642 г.[21], але роспіс па стылістыцы можна аднесці да другой паловы XVIII ст. Ён мае алегарычны характар і адлюстроўвае міфы «Кнігі быцця» аб стварэнні свету. У сюжэтах

---

[19] Чантурия В. А. Архитектурные памятники Белоруссии. Мн., 1982. С. 144.

[20] Зараз гэтыя дзве сюжэтныя кампазіцыі знаходзяцца ў дрэнным стане — механічныя пашкоджанні тынкоўкі і фарбавага пласта амаль па ўсёй кампазіцыі. Сам будынак зараз паўразбураны.

[21] Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Мн., 1987. С. 193.

няма выяў чалавека. На ўсходняй сцяне роспіс імітуе алтар і носіць ілюзорна-прасторавы характар: калоны, капітэлі, пілястры, антаблемент, карніз і г. д. У цэнтры картуш, напісаны ў стылі ракако. У картушы раскрытая кніга, якую падтрымліваюць з двух бакоў ільвы. Вакол картуша на плоскасцях пілястраў па вертыкалі два пейзажныя сюжэты: сцяна іерусалімская і разбураны храм іерусалімскі. Побач у абрамленні падвоеных слупоў карынфскага ордэра намаляваны музычныя інструменты.

На паўднёвай сцяне на плоскасцях пілястраў размешчаны два сюжэты. На адным леў, тыгр, бык, карова, трус спакойна ляжаць на жоўта-карычневым узгорку, а над імі — светла-блакітнае неба. Другі сюжэт сімвалічна перадае міф аб грэхападзенні чалавека. У цэнтры кампазіцыі на фоне вельмі прыгожага зялёнага пейзажу з жоўта-карычневым пазёмам стаіць моцнае дрэва з густой зялёнай кронай. Ствол абвівае вялікая змяя з буйной галавой і высунутым джалам. Скура яе пакрыта шэра-карычневай луской, пераліваецца блікамі.

На паўночнай сцяне захавалася толькі адна кампазіцыя. На ёй пейзаж з дрэвамі каля вады, з правага боку на пазёме раскрытая кніга з нотамі, над якой быццам павіслі музычныя інструменты — віяланчэль і труба.

Роспісы вырашаны аб'ёмна, мадэліроўка святлоценявая. У кампазіцыях шмат святла. Колеравая гама складаецца з жоўта-карычневых, сіне-зялёных колераў з разнастайнымі адценнямі.

Апошнім буйным цыклам, які мае вялікае значэнне для гісторыі беларускага манументальнага мастацтва, з'яўляецца роспіс царквы Раства багародзіцы ў Слаўгарадзе, створаны ў канцы XVIII ст. Царква, пабудаваная ў 1791—1793 гг., уяўляе сабой цэнтрычны безапсідны храм, які мае васьміграны купал. У яго архітэктуры

153. Пір у Сімяона-фарысея. Фрагмент роспісу царквы Раства багародзіцы ў г. Слаўгарадзе Магілёўскай вобл. Канец XVIII ст.

відавочныя рысы класіцызму [22]. Храм багата дэкарыраваны сюжэтным роспісам, які налічвае каля 60 сцэн [23]. У размяшчэнні фрэсак і падборы сюжэтаў адчуваецца індывідуальнасць мастака і пазіцыя заказчыка дэкарацыі, а ў стылі яе выканання — моцны ўплыў свецкага мастацтва.

Сюжэты часткова запазычаны са Старога і Новага запаветаў, часткова з'яўляюцца адвольнымі кампазіцыямі на словы малітваў і прытчаў.

---

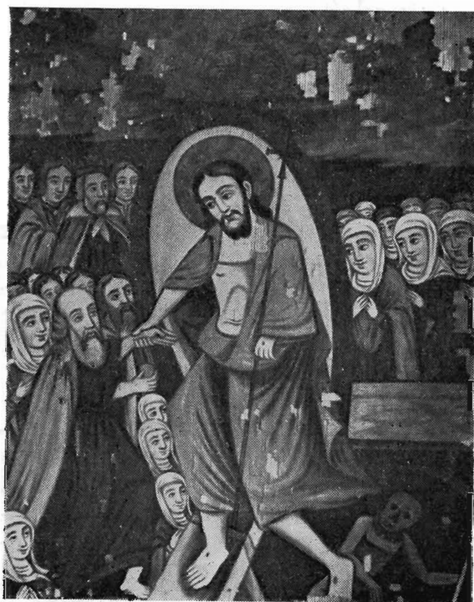
[22] Чантурия В. А. Архитектурные памятники Белоруссии. С. 212.

[23] Роспіс зараз знаходзіцца ў рэстаўрацыі, якую праводзяць СНРВМ Міністэрства культуры БССР.

На скляпеннях купала размешчана вялікая кампазіцыя «Цябе бога хвалім...» Сам купал займае даволі вялікую прастору: гэта квадрат са зрэзанымі вугламі, які ўверсе пераходзіць у сферычны сегмент. Цэнтр скляпення займае залаціста-жоўтае ззянне, у сярэдзіне якога лунае белакрылы анёл у белым адзенні, залітым блакітнымі рэфлексамі. Анёл ляціць уніз тварам і з яго рук спускаецца ўніз панікадзіла. Магутная постаць Саваофа размешчана ва ўсходняй частцы купала. Ён сядзіць на вялікай блакітнай сферы ў белым гімацыі, складкі якога раскіданы з маляўнічай хаатычнасцю. Ад яго струменіць містычнае белае святло, якім заліта і адзенне. У левай, адведзенай убок руцэ ён трымае скіпетр. Малюецца выява Саваофа ў складаным ракурсе, знізу ўверх, таму яго буйны твар здаецца амаль квадратным, шыракаскулым, а лоб моцна скошаным. Над Саваофам у шэра-блакітных воблаках размешчаны херувімы. Насупраць Саваофа стаіць юнак з круглым тварам, у баявых даспехах і з паднятым вогненным мячом. Гэта архангел Міхаіл. На грудзях літы шэрасталёвы панцыр, аздоблены золатам, на галаве цяжкі шлем. Ён нібы дырыжыруе хорам анёлаў і херувімаў, якія падтрымліваюць ноты. Увесь жывапіс вытрыманы ў мажорнай гаме: ружова-вохрыстыя анёлы, шэра-белыя адзенні, блакітныя воблачкі ствараюць колеравы рытм, які ўзмацняецца вішнёва-чырвонымі, лілова-бэзавымі і гарчычна-аранжавымі танамі. Спалучэнне лёгка-празрыстых і насычаных цёмных колераў прыводзіць у рух гэту масу анёлаў. Яны нібы бясконца знаходзяцца ў палёце.

На міжаконных прасценках светлавога барабана ў абрамленні маляваных чатырохвугольных рам — выявы чатырох евангелістаў з сімваламі: Іаан з арлом, Матфей з анёлам, Лука з цяльцом, Марк з ільвом. Плоскасці рам дэкарыраваны вянком з лістоў аканту. Евангелісты сядзяць на воблаках у складаных ракурсах. Сімвалы падаюцца зверху або знізу іх постацей, што стварае дыяганальную кампазіцыю. Ніжэй знаходзяцца двухфігурныя кампазіцыі з выявамі апосталаў і атрыбутаў іх пакут. Позы евангелістаў і апосталаў рэпрэзентатыўныя і дынамічныя. Колеравая гама складаецца з чырвона-карычневых, жоўта-гарчычных, блакітна-сініх і зялёных колераў. У гэтых кампазіцыях яшчэ моцна адчуваецца стыль барока.

154. Сашэсце ў пекла.
Абраз з в. Альгомель Столінскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. МСБК АН БССР



На прасценках барабана, пад вокнамі — чатыры шматфігурныя кампазіцыі на евангельскія тэмы.

Асноўная колькасць фрэсак размешчана на сценах і скляпеннях паўночнага і паўднёвага вестыбюляў і на пілонах, што падтрымліваюць барабан. Яны ўтвараюць некалькі цыклаў. Паўцыркульныя скляпенні вестыбюляў заняты вялікімі некана-

нічнымі кампазіцыямі на словы малітваў.

Роспіс ніжняга рэгістра найбольш дасканалы ў мастацкіх адносінах. Ён адлюстроўвае сцэны пакут Хрыста. Кампазіцыйна яны пабудаваны па аднаму прынцыпу: на супрацьпастаўленні безабароннай фігуры Хрыста і яго катавальнікаў.

Жывапісная мова гэтых фрэсак выдае значны ўплыў класіцызму. Кампазіцыі сіметрычныя, пейзаж і архітэктурныя кулісы ўводзяцца скупа і абагульнена. Малюнак упэўнены, мадэліроўка святлоценявая. Каларыт жывы і разнастайны.

Разгледжаныя помнікі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва сярэдзіны і другой паловы XVIII ст. утвараюць адну з яркіх старонак гісторыі беларускага жывапісу. Дастатковая колькасць фрэскавых цыклаў, што захаваліся ад гэтай эпохі, дазваляе не толькі адзначыць сувязь іх стылю з мастацтвам папярэдняй эпохі, але і ахарактарызаваць асноўныя напрамкі развіцця мастацкай культуры гэтага часу. Архаічныя прыкметы паступова, але досыць хутка саступаюць месца рысам новага стылю, з'яўленне якога звязана з распаўсюджаннем ідэй Асветніцтва, свецкай адукаванасці, цікавасці да гісторыі, прыроды, навакольнага свету. Сімвалічная жывапісная мова паступова спрашчаецца і набліжаецца да канонаў свецкага мастацтва. К канцу XVIII ст. мастацкая культура Беларусі была ўжо падрыхтавана для шырокага распаўсюджання класіцызму.

* * *

У XVIII ст. працягвалася шматвяковая барацьба беларускага народа за захаванне роднай мовы, спрадвечных культурных каштоўнасцей беларускага народа. У іканапісе рух да нацыянальнага самавызначэння суправаджаўся ўзмацненнем народных уплываў і развіццём рэалістычных тэндэнцый. Будучы данінай праваслаўя, іканапіс у XVIII ст. захаваў адну з форм барацьбы за нацыянальную незалежнасць. Ідэалагічнаму наступленню каталіцызму майстры іканапісу супрацьпаставілі вернасць традыцыям мясцовага, старажытнарускага жывапісу канца XV—XVII ст., не цураючыся пры гэтым дасягненняў заходнееўрапейскага мастацтва XV—XVIII стст.

Выкарыстанне і асэнсаванне «класікі Беларусі» — іканапісу XV—XVII стст.— можна наглядаць у самых ранніх творах XVIII ст. Пад моцным уздзеяннем працы Пятра Яўсеевіча з Галынца «Нараджэнне

155. Хрыстос — вінаградная лаза. Абраз з в. Альгомель Столінскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. МСБК АН БССР

маці боскай» (1649) [24] быў створаны аднайменны абраз у Нічыпарэвічах (1700). Майстар творча падышоў да выканання абраза. Ён адкінуў некаторыя элементы кампазіцыі П. Яўсевіча, некаторыя дадаў ад сябе: увёў яшчэ адно акно, ссунуў управа сцэну купання немаўляці, улева ложак, выключыў адну фігуру ля ложа Ганны. Жывую цікавасць праявіў ён да элементаў пейзажу, нацюрморта, прадметаў матэрыяльнага побыту.

Зварот да традыцый беларускага іканапісу канца XV—XVI ст. праявіўся ў запазычанні гэтым ізографам ляпнога арнаменту, вядомага па такіх помніках, як «Маці боская Адзігітрыя» са Случчыны, «Маці боская Адзігітрыя Смаленская» з Дубянца. Ляпны арнамент, які не сустракаўся ў абразах XVII ст., атрымлівае шырокае распаўсюджанне ў жывапісе Беларусі наступнага стагоддзя.

Твор з Нічыпарэвіч адрозніваецца ад прац папярэдняй эпохі і тэхнікай выканання. У ім падведзены вельмі тонкі каляровы ляўкас, што напамінае цёмна-карычневую падрыхтоўку — імпрэматуру, характэрную для заходнееўрапейскага жывапісу. Такім чынам, у «Нараджэнні маці боскай» з Нічыпарэвіч пры выкарыстанні традыцый беларускага і заходнееўрапейскага жывапісу наглядаецца нарастанне рэалістычных тэндэнцый.

Зварот да беларускага іканапісу першай паловы XVII ст. прыкметны і ў абразе «Павел і Іаан» (1700) з Юрцава. Своеасаблівасць і адметнасць яго малюнка, вытанчаная колеравая гама бяруць пачатак ад «Ільі» з Крычава (XVII ст.). Помнік з Юрцава ў сваю чаргу стылістычна і па часу стварэння блізкі да трох прац майстра са Століншчыны (1700) — «Дэісус» і «Сабор архангела Міхаіла» з Рубеля, «Раство багародзіцы» з Рухчы. Іх характарызуе

156. Варвара Пакутніца. Фрагмент абраза з г. п. Дамачава Брэсцкага р-на. XVIII ст. МСБК АН БССР

індывідуальнасць манеры майстра: абводка карычневым колерам рук, лікаў, ног, цяга да вохрыста-чырвоных, зялёных, блакітных, вохрыста-белых колераў, выкарыстанне кропачнага бялільнага арнаменту, упрыгожанне фону разьбяным пазалочаным арнаментам з «зігзагамі». Іканаграфічныя схемы гэтых твораў бяруць пачатак ад старажытнарускага мастацтва XV— пачатку XVIII ст. У адзін з іх — «Раство багародзіцы» — майстар са Століншчыны ўвёў бачаную непасрэдна ў жыцці дэталь — каталіцкую літургічную пасудзіну — пушку (цыборыум), якую намаляваў на стале каля ложа Ганны. Гэта сведчыць аб зменах у адпраўленні культу ў праваслаўнай царкве ўжо ў 1700 г.

Адначасова з прыўнясеннем «рэалій» у традыцыйныя схемы ў жы-

---

[24] У раздзеле выкарыстаны ў асноўным помнікі калекцыі ДММ БССР.

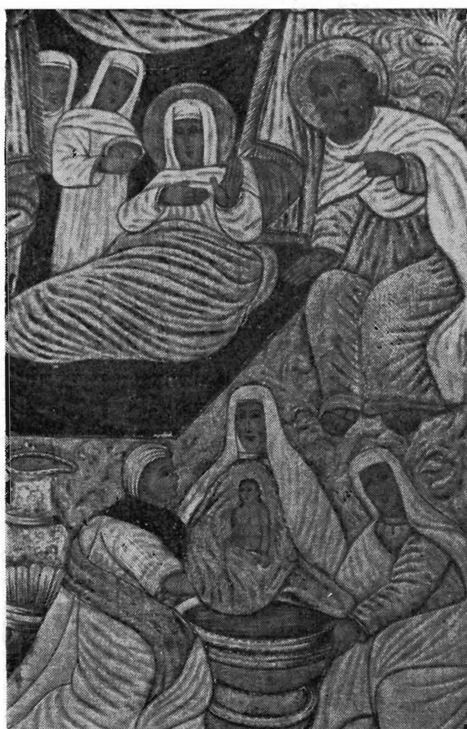
вапісе Беларусі пачатку XVIII ст. назіраецца імкненне некаторых мастакоў да разрыву з канонам, што ішло ўразрэз з афіцыйнай праваслаўнай царквой і несумненна падрывала яе асновы. Адыход ад традыцыйных схем, над стварэннем якіх вякамі працавалі таленавітыя мастакі, прыводзіў на першых парах да зніжэння мастацкага ўзроўню твораў, што не магло задаволіць ні творцу, ні заказчыка. Магчыма, таму да нашых дзён дайшлі толькі адзінкавыя творы, на якіх бачны пошукі новага.

У гэтым плане асаблівую цікавасць уяўляе праца Іаана Рапалеўскага «віцебскага» па афармленню «Ліцавога нотнага Ірмалога» 1741—1744 гг. для Іаана-Багаслоўскай царквы Віцебска [25]. У яго Іаан Рапалеўскі ўклеіў дзве ліцавыя мініяцюры, створаныя ў 1700 г., і ў другі раз датаваў іх 1744 г. [26] Надпісы да мініяцюр зроблены на беларускай, рускай і польскай мовах. Прыведзены на лацінскай мове тэкст гімна ўяўляе народную інтэрпрэтацыю гімна Фамы Аквінскага «Pange ligna».

Знаёмству І. Рапалеўскага з лацінскімі крыніцамі садзейнічала знаходжанне на Беларусі і ў Вільні ў XVII—XVIII стст. мастакоў-езуітаў [27]. І таму не выклікае здзіўлення добрае веданне ім заходнееўрапейскай сімволікі, атрыбутыкі, іканаграфіі, што праявілася і ў дзвюх ліцавых мініяцюрах.

Сцэна «Раства Хрыстова» вырашана як містэрыя, падзеі ў якой разгортваюцца быццам на тэатральнай пляцоўцы. Кампазіцыя фрызавая, евангельскія персанажы не засланяюць адзін аднаго. У цэнтры на драўляным ложку, пакрытым тканінай,

157. Раство Марыі.
Абраз з в. Чарняны Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл.
XVIII ст. МСБК АН БССР



ляжыць дзіця. Правая рука яго прыціснута да грудзей. Злева ад дзіцяці сядзіць Марыя ў падперазаным хітоне з наміткай на галаве. Правую руку яна прыціскае да грудзей, левай прытрымлівае драпіроўку, на якой ляжыць Ісус. Справа ад яго, склаўшы на грудзях рукі, стаіць Іосіф у хітоне і гімацыі. За фігурай Марыі відаць галовы асла і вала. Уверсе ў прасвеце воблачных клубкоў, аблакаціўшыся на скрутак з евангельскім тэкстам, гулліва, на ад-

[25] Лицевой нотный ирмолог//Архіў Ленінгр. дзярж. ін-та тэатра, музыкі і кінематаграфіі, ф. 2, воп. 1, адз. зах. 841, інв. № 10 525.

[26] Высоцкая Н. Ф. Ирмолог Иоанна Рополевского «витебского» 1741—1744//Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1977. Вып. 7. С. 49—56.

[27] Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV—XVIII ст. у зборы ДММ БССР: Каталог. Мн., 1986. Дадатак № 2: Слоўнік мастакоў, якія працавалі ў Беларусі ў XV—XVIII стст. С. 187—197.

ной ножцы стаіць кучаравы анёл, падобны на пуцці. У гэтым ізводзе «Раства Хрыстова» апушчаны характэрныя для яго кампаненты — пячора, гара, яслі, Віфлеемская зорка, чарадзеі, пастухі і г. д. Кампазіцыя ўспрымаецца як жанравая сцэна, але пры гэтым адчуваецца ўзвышаная прыўзнятасць усяго, што адбываецца. Майстар імкнуўся перадаць дзеянне дастаткова дакладна (магчыма, такім, якім бачыў яго на касцюміраваным паказе ў касцёле ці на гарадской плошчы). Пры гэтым І. Рапалеўскі не адмаўляецца ад традыцыйных для заходнееўрапейскага мастацтва бандэролек з надпісамі і німбаў. Дзіцяці ён даў круглы німб, прамяністае ззянне — Марыі, венчык — Іосіфу і такім чынам злучыў у адной кампазіцыі ўсходнеславянскую і заходнееўрапейскую сімволіку.

У другой мініяцюры — «Дванаццацігадовы Хрыстос у Іерусалімскім храме сярод настаўнікаў» — І. Рапалеўскі таксама смела абыходзіцца з ізводам. У ёй няма ні звычайнага ў такой схеме храма, ні настаўнікаў. У цэнтры кляйма, якое формай нагадвае сэрца, што ў заходнееўрапейскай іканаграфіі з'яўляецца сімвалам кахання, на воблаках у прамяністым ззянні сядзіць Хрыстос-падлетак з раскрытым евангеллем на каленях, прытрымліваючы яго рукой. Прыўзнятая правая рука азначае: «слухайце мяне». Ад кляйма разыходзяцца прамяні, наўкола клубяцца воблакі, на якіх паказаны анёлы за музіцыраваннем, а ўверсе — голуб. Здзіўляе незвычайная кампазіцыя з смелым адыходам ад кананічнага ізводу.

Усе астатнія схемы ў «Ірмалогу» І. Рапалеўскім былі ўзяты з усходнеславянскай і заходнеславянскай іканаграфіі. Такія ізводы, як «Маці боская Замілаванне Жыровіцкая», «Маці боская Адзігітрыя Рымская», «Маці боская Літасцівая», якая паказана як «жонка, адзетая ў сонца, пад нагамі яе месяц, на галаве вянец з дванаццаці зорак» (па тэксту «Шчырасць Іаана», XII, 6), створаны пад уплывам заходнееўрапейскіх узораў. У той жа час у «Ірмалог» унесена шмат схем, традыцыйных для старажытнарускага мастацтва: «Маці боская Прадвесце», «Раство Хрыстова», «Праабражэнне», «Хрыстос», «Хрыстос Пантакратар», «Іаан Златавуст», «Маці боская Замілаванне» і інш. Да заходнееўрапейскіх схем звяртаўся не толькі І. Рапалеўскі — гэта стане тыповай з'явай для іканапісу Беларусі XVIII ст. і добра выявіцца ў такіх творах, як «Святое сямейства» (1729) майстра Сазша з Косава, «Антоні Падуанскі» (1744) з Міpацічаў, «Пакровы» (1795) з в. Стахава і інш.

У творчасці І. Рапалеўскага знайшлі адлюстраванне рэальныя падзеі

158. Цуд Юр'я аб змею. Абраз з Магілёўскай вобл. 1736. ДММ БССР

таго часу. Забарона Рэччу Паспалітай у 1696 г. беларускай мовы прывяла да таго, што ў ліцавых мініяцюрах, застаўках, прыпісках «Ірмалога» побач з беларускімі, старажытнаславянскімі з'явіліся і лацінскія, і польскія надпісы.

Тыя ж самыя з'явы наглядаюцца ў іканапісе. Побач са славянскімі і беларускімі маюцца надпісы і на польскай мове на абразах «Цуд Юр'я аб змею» (1736) з Магілёўшчыны, «Святое сямейства» (1729) майстра Сазша з Косава, «Антоні Падуанскі» (1744) з Мірацічаў і шмат іншых.

Уяўленне пра найбольш характэрныя асаблівасці мастацтва першай паловы XVIII ст. даюць тры абразы, што належаць басценавіцкаму майстру: «Аўраамій і Меркурый Смаленскія», «Цалаванне Іаакіма і Ганны», «Пакланенне вешчуноў» (1723—1728). Упрыгожваючы іх фон ляпным арнаментам, мастак у старыя кампазіцыйныя схемы, запазычаныя ў італьянскім, нідэрландскім, польскім мастацтве і старажытнарускім жывапісе XVII ст., укладвае новы змест, новыя думкі, ставіць задачы, уласцівыя хутчэй свецкаму жывапісу, чым іканапісу. Ізаграф імкнуўся перадаць глыбіню, рух, фактурнасць прадметаў. Гэта асабліва добра адчуваецца пры параўнанні прац басценавіцкага майстра з «Партрэтам Соф'і Даратэі» (?) XVIII ст. У «Цалаванні Іаакіма і Ганны», «Пакланенні вешчуноў» і памянёным партрэце шмат агульнага ў паказе рухаў, вырашэнні рук, складак адзення і драпіровак. Асаблівую ўвагу ўдзяляў ён гораду Смаленску. Дакладнасць і канкрэтнасць яго адлюстравання дазволілі датаваць абраз «Аўраамій і Меркурый Смаленскія» 1723—1728 гг. і перанесці гэта датаванне яшчэ на два стылістычна блізкія помнікі — «Цалаванне Іаакіма і Ганны» і «Пакланенне вешчуноў».

159. Цалаванне Іакіма і Ганны. 1723—1728. Абраз з в. Басценавічы Мсціслаўскага р-на Магілёўскай вобл. ДММ БССР

Для рашэння новых задач басценавіцкаму майстру трэба было шукаць і новую тэхніку. Ён пачынае змешваць тэмперу і алей, што дазваляе працаваць прыёмамі больш блізкімі алейнаму, чым тэмпернаму жывапісу. Рысы, што так выразна выявіліся ў працах гэтага майстра, можна прасачыць і ў іншых іканапісных помніках першай паловы XVIII ст.: «Цуд Юр'я аб змею» (1717, в. Латыгаль; 1729, в. Чарнаўчыцы; 1736, г. Магілёў), «Маці боская з дзіцем» (1718) з в. Едчыцы, «Святое сямейства» (1729) майстра С. М. Сазша з Косава і інш.

Сярод работ 1730-х гадоў асаблівай увагі заслугоўвае «Успенне» з Бешанковіч (ДМ). Тут дадзены разгорнуты варыянт кампазіцыі з ушэсцем «у плоці» маці боскай,

якое ўслаўляюць паказаныя на воблаках анёлы, што іграюць на скрыпках, аргане і г. д. Як і ў папярэдніх працах 1700-х гадоў столінскага майстра і Іаана Рапалеўскага, такое

160. Пакланенне вешчуноў. 1723—1728. Абраз з в. Басценавічы Мсціслаўскага р-на Магілёўскай вобл. ДММ БССР

вырашэнне сюжэта адлюстроўвае новаўвядзенне ў адпраўленне культу ў праваслаўных і уніяцкіх цэрквах Беларусі.

Ва «Успенні» з Бешанковіч, амаль што як і ва ўсіх вядомых кампазіцыях гэтага ізводу, на пярэднім плане паказана адсячэнне рук Аўфонію. «Цікава, што Аўфоній падаецца ў выглядзе езуіта, а імення ў капелюшы і мантыі езуіта. Такім чынам, гэты абраз служыць быццам жывым увасабленнем ганенняў на праваслаўную царкву з боку езуітаў» [28]. Прыведзенае апісанне другога аднайменнага старажытнага абраза, якое свяшчэннік драгічынскага прыходу Іларыён Будзіловіч перадаў у Пецярбургскую імператарскую археалагічную камісію ў 1890 г., нібы зроблена з бешанковіцкага твора. Так, «Успенне», дзе Аўфоній у адзенні езуіта імкнуўся абразіць маці боскую, перакуліўшы яе труну, за што анёл адсек яму рукі, здолела ярка адлюстраваць палітычныя страсці свайго часу і адносіны праваслаўных да тагачасных падзей.

Канкрэтызацыя адзення Аўфонія, паказ індывідуальных, «з натуры» лікаў апосталаў, перадача перспектывы, глыбіні, выявы музычных інструментаў — усё гэта ва «Успенні», як і ў працах басценавіцкага майстра, сведчыць пра набліжэнне іканапісу да свецкага жывапісу, пра інтэнсіўнае ўнясенне ў абраз «рэалій», якія рана ці позна павінны былі «разарваць» гэту традыцыю.

Вялікую ролю ва ўзмацненні рэалістычных тэндэнцый у іканапісе Беларусі XVIII ст., як і XVI—XVII стст., адыгралі гравюры беларускіх, украінскіх і заходнееўрапейскіх старадрукаў 1647, 1674, 1677, 1693, 1724, 1728, 1748 гг. Як дапаможнікі для малявання — кужбушкі — яны выкарыстоўваліся манаграмістам М. В. у 1751 г. («Пакровы», «Мікола»), Маркіянавічам у 1758—1766 гг. («Благавешчанне», «Маці боская Адзігітрыя», «Уваскрэсенне»), зелаўскім майстрам («Благавешчанне»), двума обраўскімі мастакамі, чатырма шарашоўскімі і многімі іншымі.

Па гравюры 1724 г. выканана «Тройца» з Вялікага Малешава

[28] Археологическая комиссия. Северо-Западный край. СПб., 1890. № 1. Вып. 1. С. 40.

Брэсцкай вобласці. Прорыс з гравюры майстар паклаў наадварот, таму на абразе атрымалася, што анёлы левай рукой благаслаўляюць, а правай трымаюць посахі. Гэты прыклад паказвае, што рэлігійны змест траціць сакральнае значэнне і паўтарэнне кананічных схем — толькі даніна традыцыі. З другога боку, гэта сведчыць таксама пра паніжэнне адукаванасці ізаграфаў і царкоўнага кліру — заказчыкаў.

Да «Тройцы» з Вялікага Малешава па характару малюнка лікаў, вырашэнню складак адзення, драпіровак, увядзенню адных і тых жа «рэалій» у нацюрморты («круглыя булкі», нажы, чашы), па перадачы аднолькавых па малюнку сядзенняў, каларыту (сіне-блакітныя, чырванавата-карычневыя, сіне-зялёныя фарбы) блізкая «Тайная вячэра» з іканастаса Георгіеўскай царквы Давыд-Гарадка (1724).

У царкоўных інтэр'ерах Беларусі XVIII, як і XV—XVII стст., вядучая роля належала іканастасу, які рэгламентаваў размяшчэнне жывапісу. Своеасаблівасць беларускіх іканастасаў добра прасочваецца на помніках з Давыд-Гарадка. Абраз «Тайная вячэра» (на схеме № 12) укампанаваны ў круг, які ў сваю чаргу — у абразны шчыт з фігурным завяршэннем, упрыгожаным разьбяным арнаментам з лістоў аканту і вінаградных гронак. Ён размяшчаўся пад пазалочанай, са скразной барочнай разьбой царскай брамай (№ 1).

Злева ад яе ў мясцовым чыне (I) размешчана «Маці боская Адзігітрыя» ў пазалочаным, пасярэбраным чаканеным з арнаментам абкладзе, выкананым у 1752 г. залатых спраў майстрамі Мікітам і Пархомам, справа — «Хрыстос Уседзяржыцель» таксама ў пазалочаным, пасярэбраным чаканеным з арнаментам абкладзе, зробленым у 1767 г. Па баках ад гэтых абразоў размешчаны паўночная (I — 4) і паўднёвая (I — 5) брамы.

У самай ніжняй частцы іканастаса ў чатырох філёнках захаваліся выявы «Хрыста-пастыра», «Пейзажу з гарой», «Архангела Міхаіла», створаныя ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. (0-8—11).

Па баках ад «Тайнай вячэры» ў другім радзе іканастаса — святочным — размешчаны абразы свят па мінейным цыкле злева направа: «Хрышчэнне», «Абразанне», «Стрэчанне», «Благавешчанне», «Уваход у Іерусалім», «Уваскрэсенне», «Ушэсце», «Сашэсце святога духа на апосталаў», «Праабражэнне», «Успенне», «Узвіжанне крыжа», «Нараджэнне Хрыстова» (II — 13-24).

Над «Тайнай вячэрай» змешчаны абраз «Цар цароў» 1751 г. (III—25). Як лічыў В. Н. Лазараў, гэты іканапісны ізвод быў занесены ў Ноўгарад з Сербіі і атрымаў распаўсюджанне ў старажытнарускім жывапі-

Схема іканастаса царквы св. Георгія ў Давыд-Гарадку (1724)

IV	:	38		39		40				41			42		43	
III	26	27	28	29	30		31	25	32		33	34		35	36	37
II	13	14	15	16	17		18	12	19		20	21		22	23	24
I		6		4		2		+ 1	3				5		7	
		*													*	
0		8				9			10						11	

Умоўныя абазначэнні: * — не захаваўся, + — у калекцыі ДМ БССР.

161. Тройца. 2-я чвэрць XVIII ст.
Абраз з в. Вялікае Малешава
Столінскага р-на Брэсцкай вобл.
ДММ БССР

се XIV—XVII стст.[29] На Беларусі ён сустракаецца ва Успенскім храме Ляшчынскага манастыра пад Пінскам[30]. «Цар цароў» з'яўляецца цэнтрам дэісуснага чына, у якім прадстаўлены 12 апосталаў (III—26-37), і прарочага рада з шасці абразоў (VI—38-43), напісаных у другой палове XVIII ст. Завяршае іканастас адзін абраз — «Саваоф» (V—44) канца XVIII ст., які з'яўляецца напамінаннем праайцоўскага рада.

Такая асноўная кампазіцыя пяціяруснага іканастаса з 44 абразоў. Ён неаднаразова перабудоўваўся, апошні раз — у канцы XVIII — пачатку XIX ст. У стварэнні і афармленні іканастаса прымала ўдзел вялікая колькасць майстроў: сталяры, разьбяры, ляўкашчыкі, пазалотнікі, іканапісцы, залатых спраў майстры. На абкладах, вянцах давыд-гарадоцкіх абразоў выгравіраваны імёны мясцовых майстроў залатых спраў: Мікіта, Пархом Грэчка. У архіўных дакументах маюцца звесткі пра тое, што ў Давыд-Гарадку ў 1734—1735 гг. працавалі жывапісцы Камей, Карней, Ярко[31]. Не выключана, што іх маглі прыцягнуць да выканання абразоў давыд-гарадоцкага іканастаса і ў больш позні час.

У афармленні частак іканастаса, створаных у другой чвэрці — другой палове XVIII ст., як і ў іканапісе Беларусі гэтага часу, ужо добра бачны рысы барока, якое «не ведала нацыянальных меж і здольна было пераступіць праз сацыяльныя бар'еры»[32].

На Беларусі быў створаны свой, мясцовы варыянт барока. Гэты стыль найбольш ярка праявіўся ў архітэктуры, манументальным жывапісе, скульптуры, разьбе, больш сціпла — у іканапісе. Тут барока закранула арнамент фону («Хрыстос на троне. Вялікі архірэй» з Пінска), разьбу абрамлення, крылы алтара («Пётр» і «Павел» з Косава, абразы святочнага рада Крыжаўзвіжанскай царквы 1754 г. з в. Обрава), менш праявілася ў кампазіцыі і колеравым строі абразоў дэісуснага чына давыд-гарадоцкага іканастаса.

Розначасовасць стварэння давыд-гарадоцкага іканастаса дазваляе прасачыць эвалюцыю яго дэкору. Як і ўсе жывапісцы XVIII ст., давыд-гарадоцкія майстры першай паловы XVIII ст. звярталіся да вывучэння традыцый мясцовага мастацтва. Узорам кампазіцыі і дэкору стаў найбольш ранні твор — «Тайная вячэра». Выявы пракокаў укампаноўваліся ў эліпс, які размяшчаўся на шчыце з фігурным абрэзам. Малюнак разьбянога арнаменту «Тайнай вячэры» быў выкарыстаны для роспісаў шчыта, які імітаваў разьбу. Такое рашэнне сустракалася ўжо ў крылах алтара «Пётр» і «Павел» у другой чвэрці XVIII ст. і маецца ў вынасным двухбаковым абразе-фератроне «Маці боская з дзіцем» (1774) з в. Сморкі.

Асаблівасці мясцовага жывапісу XVIII ст. добра прасочваюцца і ў іканастасе Прачысценскай царквы 1760 г. з г. п. Шарашова Брэсцкай вобласці.

Шарашоўскі іканастас складаўся з мясцовага, святочнага і дэісуснага чыноў. Цягі і рамы яго былі распісаны пад белы мармур з блакітнымі пражылкамі. Капітэлі, калоны і пілястры, карнізы пазалочаны. У мясцовым радзе па баках ад царскай брамы

---

[29] Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.; Л., 1947. С. 86—89; Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в.: Опыт историко-художественной классификации// Государственная Третьяковская галерея. М., 1963. Т. 1. С. 135—136. № 80.

[30] Минская старина. Мн., 1909. Вып. 1. С. 106—107.

[31] Каталог ДММ БССР. Дадатак № 2// ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, адз. зах. 1705, л. 6 адв., 12 адв., 13, 14, 32 адв., 33.

[32] Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVIII вв. Л., 1973. С. 207.

Рэканструкцыя іканастаса Прачысценскай царквы 1760 г. г. п. Шарашова Брэсцкай вобласці

III	25	26	27	28	29	30	8а	31	32	33	34	35	36
II	9а, б, в,	10а, б, в		11 12	13 14	15 16	8б	17	18 19	20	21	22 23	24
I	6			4	2		1		3		5	7	
0	*			*	*				*		*	*	

Умоўныя абазначэнні: * — не захаваўся.

(I—1) знаходзіліся «Маці боская Адзігітрыя» (I—2), «Хрыстос Уседзяржыцель» (I—3), якія былі ўпрыгожаны пазалочанымі абкладамі з барочным арнаментам, паўночная і паўднёвая брамы (I—4-5). Сярэднікам святочнага рада і дэісуснага чына служыў абраз-двухрадка «Хрыстос на троне. Маці боская Прадвесце» (II-III — 8 а, б). Своеасаблівасць іканаграфічнай схемы шарашоўскага «Хрыста на троне» ў тым, што Хрыстос тут не абкружаны сферамі і сіламі нябеснымі, аналогіі гэтаму знаходзім толькі ў ноўгарадскім жывапісе XVI ст.[33] Незвычайным з'яўляецца перанясенне з прарочага ў святочны рад абраза «Маці боская Прадвесце», сімвалізуючага нараджэнне новазапаветнай хрысціянскай царквы.

У дэісусным чыне (III—25-36) выключаны прадстаячыя — маці боская, Іаан Прадцеча і анёлы, уведзены дванаццаць апосталаў. Прынцып размяшчэння — па шэсць апосталаў (па адным ці папарна) па баках сярэдніка — характэрны для беларускай, украінскай, рускай жывапісных школ XVII—XVIII стст.[34] Абразы сярэдніка (II, III — 8 а, б) мясцовага рада (I—2-5) і дэісуснага чына (III—25-36) былі напісаны адным майстрам. Аб гэтым сведчыць адзіная манера пісьма, аграфлёны арнамент, арыентацыя мастака на старажытнарускія кананічныя ўзоры.

Своеасаблівасць святочнага рада адзначана тым, што ў яго ўключаны чатыры трохчасткавыя абразы багародзічнага цыкла кратнай рэдакцыі,

162. Павел і Пётр. Крылы алтара. 2-я чвэрць XVIII ст. Абраз з г. Косава Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл. ДММ БССР

[33] Филатов В. В. Иконостас Новгородского Софийского собора//Древнерусское искусство. М., 1969. С. 65.

[34] История русского искусства. В 13 т. М., 1959. Т. 4. С. 319; Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII стст. Київ, 1970. С. 25—31; История українського мистецтва. Київ, 1967. Т. 2. С. 292.

163. Благавешчанне. Абраз святочнага рада Шарашоўскага іканастаса. Брэсцкая вобл. XVIII ст. ДММ БССР

точнага рада гучны, насычаны. Золата фонаў, аграфлёных арнаментаў гарыць ярка-чырвонымі, зялёнымі, блакітнымі, белымі, ружовымі, шэрымі, цёмна-чырвонымі, цёмна-карычневымі фарбамі. Абразы насычаны мноствам бытавых дэталей, узятых непасрэдна з натуры: вязаныя карункі на пакрывале ложа маці боскай ва «Успенні» (23), вялікая насавая хустачка, якой Марыя выцірае слёзы, у «Распяцці» (19). З наіўнай непасрэднасцю паказаны бытавыя сцэны ў «Растве багародзіцы», каленапакланенне ў «Растве Хрыстовым» (12). Шарашоўскія майстры імкнуліся перадаць глыбіню, перспектыву, адлюстраваць пейзаж, архітэктуру. Гэтыя ж з'явы характэрны і для іншых твораў іканапісу сярэдзіны і другой паловы XVIII ст. Шмат цікавых дэталей, бытавых падрабязнасцей увялі ў свае творы два обраўскія майстры, што стварылі абразы для

164. Раство багародзіцы. Абраз святочнага рада Шарашоўскага іканастаса. Брэсцкая вобл. Сярэдзіна XVIII ст. ДММ БССР

іконаграфічныя схемы якіх бяруць пачатак ад візантыйскага жывапісу XIV—XV стст. і ад старажытнарускага іканапісу XV ст., а таксама дванаццаць твораў, непасрэдна прысвечаных святам і маючых цягу да гравюр беларускіх і ўкраінскіх выданняў XVII ст. [35] Каларыт абразоў свя-

---

[35] Логвин Г. Украинские Карпаты. М., 1973. С. 107.

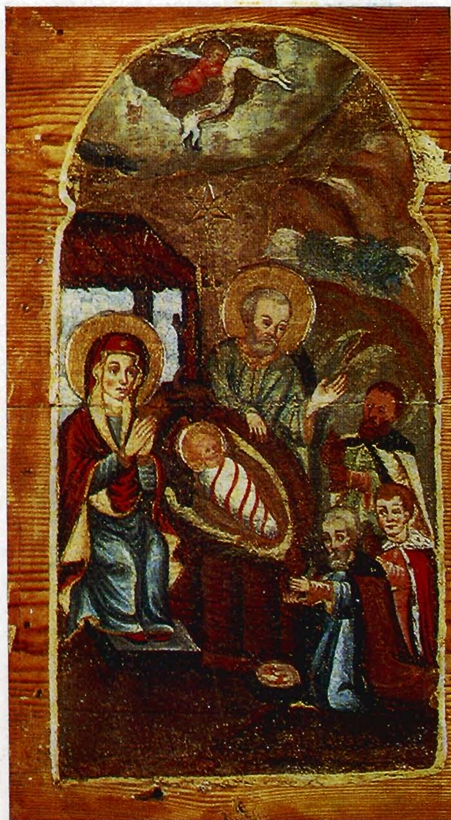
Крыжаўзвіжанскай царквы ў Обраве: нацюрморты ў «Растве багародзіцы» і «Тайнай вячэры», вянок на галаве Марыі ва «Увядзенні ў храм», створка ложа ва «Успенні». Умела ўстаўлялі яны «рэаліі» ў іконаграфічныя схемы, запазычаныя з гравюр беларускіх і ўкраінскіх выданняў XVII—XVIII стст.

Перадача фактурнасці матэрыялу здзіўляе ў працах іканапісца Марыянавіча 1758—1766 гг. У яго падпісным і датаваным «Дэісусе» ў адзенні святых дакладна перададзены карункі з сярэбраных і залатых нітак, малюнак тканін сярэдзіны XVIII ст. Гэтыя рысы характарызуюць і «Частку прарочага рада» (з трыма клеймамі) сярэдзіны XVIII ст. з Данілавіч. Манаграміст М. В. пры запазычанні іконаграфічных схем са старажытнарускага мастацтва і старадрукаваных кніг таксама добра перадае «рэаліі»: пейзаж у «Міколе», канкрэтызацыю твораў у «Пакровах» улюбёнага на Беларусі растова-суздальскага тыпу.

Нарастанне рэалізму ў жывапісе другой паловы XVIII ст. найбольш ярка праявілася ў працы шарашоўскага майстра, аўтара дэісуснага чына шарашоўскага іканастаса («Выбраныя святыя: Васіль Вялікі, Рыгор Багаслоў, Іаан Златавуст», ДММ). У традыцыйную схему, прыкладам выкарыстання якой можа служыць аднайменны абраз з Вялікага Падлесся, майстар увёў калоны, з натуры напісаў адзенне уніяцкіх свяшчэннаслужыцеляў, іх рукі, даў яркія індывідуальныя характарыстыкі персанажам, прататыпамі якіх паслужылі добра знаёмыя яму людзі. Такім чынам, шарашоўскі майстар ушчыльную падышоў да свецкага партрэтнага жывапісу.

У працах шарашоўскіх, обраўскіх, зелаўскіх, давыд-гарадоцкіх і многіх іншых майстроў добра відаць адданасць традыцыям мясцовага, старажытнарускага жывапісу. Аднак гэтыя майстры не адмаўляліся і ад заходнееўрапейскага мастацтва, тым больш што ў XVIII ст. мастацтва Расіі ўжо ўлілося ў агульнаеўрапейскае і развівалася разам з ім. Моцнаму пранікненню заходнееўрапейскіх уплываў садзейнічала і наяўнасць

165. Раство Хрыстова. Абраз святочнага рада Шарашоўскага іканастаса. Брэсцкая вобл. XVIII ст. ДММ БССР



вялікай колькасці замежных мастакоў на Беларусі.

Беларускія ізографы вельмі часта выкарыстоўвалі заходнееўрапейскую схему «Сашэсце святога духа». Зелаўскі майстар, напрыклад, яшчэ шырэй уводзіў заходнееўрапейскія схемы ў абразы «Апосталы», «Благавешчанне». Да яе звярнуўся і латыгальскі майстар у «Каранаванні маці

166. Выбраныя святыя: Васіль Вялікі, Грыгорый Багаслоў, Іаан Златавуст з г. п. Шарашова Брэсцкай вобл. 2-я пал. XVIII ст. ДММ БССР

боскай». Яны таксама і ў аснове абразоў «Каранаванне маці боскай» з Нова-Тухіна, «Маці боская Адзігітрыя Рымская» з Астрагляд. Нярэдка беларускія майстры пісалі абразы паралельна па кананічных праваслаўных і заходнееўрапейскіх схемах на той жа самы сюжэт. Таму побач з растова-суздальскім ізводам «Пакровы», вядомым па працах манаграміста М. В. (1751) і Маркіянавіча (1761), з'яўляюцца і «Пакровы» заходнееўрапейскага тыпу ў працы Яна з Бусяжа 1797 г.

Ускладненне кампазіцыі за кошт сінтэзу ўсходняй і заходнееўрапейскай схем («Пакровы» латыгальскага майстра, «Працвіўшае дрэва крыжа» з Віцебска), пошукі новых кампазіцыйных рашэнняў для прачытаных па-новаму евангельскіх сюжэтаў або кандакаў у гонар маці боскай («Адзіны бог усіх» з Астрагляд, «Акафіст маці боскай» 1796 г. з Пінкавіч) паказваюць, што ў сярэдзіне — другой палове XVIII ст. у жывапісе Беларусі развіваецца ілюстрацыйна-дагматычны напрамак.

Як і ў барочнай алтарнай скульптуры, у іканапісе гэтага часу велізарная роля адводзілася пазалоце і серабрэнню. У абразах мясцовых чыноў шарашоўскага і давыд-гарадоцкага іканастасаў — «Маці боская Адзігітрыя», «Хрыстос Уседзяржыцель» — уведзены пазалочаны арнаментаваны фон, жывапіснае адзенне закрыта пазалочанай, пасярэбранай чаканкай з абкладамі барочнай разьбы. Гэты ж спосаб афармлення характэрны для «Хрыста Уседзяржыцеля» (1766) з Пінска, «Пакроваў» (1796), «Маці боскай з дзіцем» (1795) са Стахава, абразоў з Гарадцоў, Лунны, Мосара, Гродна і многіх іншых.

Часам фон (у тым ліку і пазалочаны і пасярэбраны) зацягвалі рознакаляровым аксамітам або сукном (чырвоным, цёмна-чырвоным, зялёным, карычневым), прымацоўвалі на ім зоркі. Жывапіс адзення закрывалі пазалочанымі, пасярэбранымі рызамі, як, напрыклад, у «Маці боскай Адзігітрыі Смаленскай» з Дзісны, абклад для якой у 1774 г. зрабіў залатых спраў майстар Пётр Сліжык; у «Хрысце Уседзяржыцелю» 1767 г. з Мястковіч і інш. Гэту своеасаблівасць афармлення беларускіх абразоў яшчэ напачатку XX ст. адзначыў П. М. Красавіцкі, які лічыў, што такім спосабам «пры параўнаўчай беднасці насельніцтва Заходняй Русі задавальнялася імкненне да царкоўнай дабрачыннасці» [36].

167. Манаграміст М. В. Пакровы. Абраз з г. Маладзечна Мінскай вобл. 1751. ДММ БССР

[36] Красавицкий П. М. Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение//Полоцко-Витебская старина. Витебск, 1911. Кн. 1. С. 20.

Здаралася, рызы ў абкладах выконваліся не з металу, а з дрэва. Яны ўяўлялі імітацыю пазалочаных, пасярэбраных абкладаў, напрыклад у абразах «Маці боская Адзігітрыя Смаленская» (XVI ст.) з Дубянца, «Пётр і Павел» (XVIII ст.) з Магілёва.

Фон, адзенне, архітэктурныя дэталі, нацюрморт у абразах запаўняліся пазалотай з аграфленнем. Так выкананы «Маці боская Адзігітрыя» (1750) з Чарнякава, «Пакровы» (1797) Яна з Бусяжа, «Хрыстос Усёдзяржыцель», «Раство багародзіцы» (апошняя чвэрць XVIII ст.) з Чарнян і шмат іншых.

Па сутнасці, жывапісцы к канцу XVIII ст. пачалі пісаць толькі рукі і лікі, якія былі відаць на абразах. Дэкарыроўка твораў, у якой пераважную ролю адыгрывалі разьба па ляўкасу, дрэву, чаканка па металу, сведчыць пра выцясненне жывапісу, пра яго заняпад. Гэта прыкметна ў «Святым сямействе» С. М. Сазша (1729), «Цудзе Юр'я аб змею» (1736), «Растве Хрыстовым» (1746) латыгальскага майстра, у трохстворкавым складзеню «Наталля. Маці боская Адзігітрыя. Рафаіл» (1760) з Турава. Пры ўсёй наіўнасці ў адлюстраванні персанажаў, бытавых дэталей у названых абразах насцярожвае зніжэнне прафесійнага майстэрства.

Такім чынам, давыд-гарадоцкі, шарашоўскі іканастасы, асобныя абразы, якія, безумоўна, некалі ўваходзілі ў іканастасы, паказваюць асноўныя, кардынальныя лініі развіцця іканапісу Беларусі сярэдзіны — другой паловы XVIII ст. На жаль, іншыя іканастасы XVIII ст. да нашых дзён не захаваліся. Шматлікія войны, што пракаціліся па беларускай зямлі, абумовілі інтэнсіўныя адбудовы і перабудовы цэркваў, шматвяковая барацьба католікаў і уніятаў супраць праваслаўнай царквы, калі уніяты, імкнучыся «знешнасць грэчаскую мяняць на рымскую, выкідвалі іканастасы ў цэрквах і сталі спяваць польскія канты» [37],— усё гэта прывяло да знішчэння вялікай колькасці іканастасаў у цэрквах Беларусі.

Пра гэта сведчаць і справаздачы візітораў, зробленыя ў 70-х гадах XIX ст. і апублікаваныя ў «Описании церквей и приходов Минской епархии» [38].

Усё больш адчувальным становіцца ўвядзенне новых элементаў ва ўбранне інтэр'ераў. Алтары з'яўляюцца за тронам, на горным месцы. Як і ў касцёлах, яны пачынаюць узводзіцца на паўночных і паўднёвых сценах, на фоне калон. Гэта добра прасочваецца ва ўсіх уніяцкіх храмах — у Бабчыне (1740), Барбарове (1779), Вязку (1793), Смедане (1795), Сафійскім саборы ў Полацку (1738—1750), Георгіеўскай царкве XVIII ст. у Жыровічах і ў многіх іншых. Уяўленне аб характары афармлення такіх алтароў дае тытульны ліст «Ліцавога нотнага Ірмалога» 1741—1744 гг. вядомага нам Іаана Рапалеўскага. У некаторых цэрквах наогул адмаўляліся ад іканастаса і ўзводзілі толькі алтар (Вольна, 1768). Паўсюдна ў цэрквах з'яўляліся запазычаныя ў касцёлах двухбаковыя абразы, упрыгожаныя разьбой, скульптурай,— фератроны: у Шарашове, Сморках, Малой Берастовіцы і іншых месцах.

Такім чынам, на працягу XVIII ст. адбываюцца змены ў дэкаратыўным афармленні царкоўных інтэр'ераў, што было цесна звязана з новаўвядзеннем у адпраўленні культу. Гэты працэс закрануў і іканапіс. Візіторы XIX ст. звярнулі ўвагу на тое, што ў цэрквах побач з абразамі, выкананымі на дрэве, ёсць абразы, зробленыя на палатне (Брэст, 1759; Божын, 1777; Астратанка, 1779). Пераход ад работы тэмперай на дошцы да работы алеем на палатне быў не толькі

---

[37] Описание церквей и приходов Минской епархии (ОЦМЕ). В 9 т. Мн., 1878—1879. Т. 9. С. 105—106.

[38] Там жа. Т. 1—9.

справай тэхнікі. Гэта было выклікана спецыфікай афармлення палатна, яго абрамлення, што вяло да новага разумення і перадачы глыбіні, перспектывы, г. зн. да сцвярджэння ў мастацтве свецкага светапогляду. Зародкі гэтага працэсу ў іканапісе Беларусі заўважаюцца ў абрамленні драўлянымі накладкамі палёў абразоў ужо ў самым пачатку XVII ст.

168. Раство Хрыстова. 1746.
Абраз з в. Латыгава Віцебскай вобл.
ДММ БССР

Развіццё іканапісу на Беларусі адбывалася праз асэнсаванне традыцый мясцовага, старажытнарускага, і заходнееўрапейскага мастацтва [39]. У «Апісаннях» візітары XIX ст. выдзялялі таксама абразы, створаныя ў візантыйскім стылі (Прусы, 1772), італьянскім (Баслаўцы, 1799), і абразы рознага пісьма — грэчаскага (Петрыкаў, 1772), мясцовага (Быхаў, 1757), акадэмічнага (Лучыцы, 1785), маскоўскай работы (Дудзічы, 1778). На жаль, па-за ўвагай даследчыкаў засталіся кантакты беларускіх і ўкраінскіх мастакоў, якія яскрава выявіліся яшчэ ў 40—50-я гады XVII ст. у творчасці маларыцкага майстра аўтара абразоў «Праабражэнне» (1648), «Пакровы» (1649), «Успенне» (1650). Гэтыя сувязі не перапыняліся да канца XVIII ст. Вось факты. У 1759 г. у Кіеў з брэсцкіх цэркваў было адпраўлена шмат абразоў для ўзнаўлення «з захаваннем старога пісьма» [40]. На Беларусі шырокай папулярнасцю карыстаўся мастацкі цэнтр у Кіеве. Яго роля асабліва ўзмацнілася пасля адкрыцця жывапіснай школы пры Кіева-Пячэрскай лаўры ў 1763 г. У ёй вучыліся Іван Лем (Сягневіч) з Брэст-Літоўска, Іван Травага (Трывага) і Васіль Маркіянавіч са Слуцка. «Дзеля навучэння іканапіснаму майстэрству» ў Кіеў у 1799 г. з Магілёва быў зволънены Яўстафій Маргун, вучань свяшчэнніка і іканапісца Васіля Сушчэўскага. Вельмі знамянальна і тое, што ў 1797 г. у Магілёў для роспісу кафедральнага сабора быў запрошаны выхадзец з Украіны, вядомы майстар рускага партрэтнага жывапісу У. Л. Баравікоўскі (1757—1825). У Магілёве ён напісаў абраз «Арханген Гаўрыіл» і «Партрэт Кацярыны II».

Візітары XIX ст. паведамляюць таксама і пра ўзровень выканання іканапісных прац. Разам з творамі добрай работы, значнага, добрапрыстойнага пісьма ў Еўтушковічах (1753), Вічыне (1759), Рудабелцы (1770), Мохры (1792), Рубелі (1796) яны называюць шмат іканастасаў нізкай вартасці, немастацкага, нядобрапрыстойнага пісьма ў Дунайчыцах (1707), Беразіне (1716), Бабчыне (1740), Гарадзішчы (1756), Ліпе (1773), Храковічах (1776), Верасніцы (1782), Макрове (1782), Бродзіцы (1800), Ліпаве (1800). Часам у цэрквах Магілёўшчыны з 1711 г. у якасці абразоў выкарыстоўваліся гравюры, напрыклад «Маці боская Тупічэўская» з подпісам мастака Іаана Шалапа, а на Віцебшчыне ў 1771 г. меліся «образа бумажные» [41].

У іканапісе на працягу ўсяго XVIII ст. ідзе павольны працэс «распаду» абраза як цэласнай сістэмы. Яго актыўна стымулявалі самі мастакі, якія пастаянна ўводзілі рэальныя моманты ў традыцыйныя схемы. Звязана гэта з тым, што мастацтва для царквы не магло ўжо з усёй паўнатой адлюстраваць прагрэсіўныя ідэі эпохі. Таму вядучыя мастацкія сілы аказваюцца ў арбіце свецкага мастацтва.

Іканапіс Беларусі XVIII ст. развіваўся не ізалявана ад астатніх відаў мастацтва, а ў цесным узаемадзеянні з імі. На яго, як бачым, моцны ўплыў аказалі алтарны і партрэтны жывапіс, прыкладное мастацтва, разьба. Разам з тым і існаванне іканапісу ў XVIII ст. не было безвыніковым для алтарнага і партрэтнага жывапісу. Адчуваецца супярэчлівасць і ў манеры пісьма, часта набліжанай да свецкага жывапісу, і ў звароце адначасова да дасягненняў і мясцовага, старажытнарускага, і за-

[39] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў: Фрэска. Абраз. Партрэт. Мн., 1980. Заўвагі.

[40] Тр. IX Археол. съезда в Вильно (1893). М., 1896. С. 336.

[41] ИЮМ. Вып. 19. С. 268; Фурсов М. В. Описание Могилевского музея. Могилев-на-Днепре, 1898. С. 8.

ходнееўрапейскага мастацтва. Тая ж супярэчлівасць характэрна і для афармлення царкоўных інтэр'ераў.

Прычына гэтай з'явы караніцца ў тым, што іканапіс найбольш ярка адлюстраваў супярэчнасці сваёй эпохі. Арыентацыя на традыцыі мясцовага, старажытнарускага мастацтва, захаванне кананічных іканаграфічных схем асацыіраваліся тады

169. Невядомы мастак. Партрэт Ігнацыя Завішы. 1732. ДММ БССР

з захаваннем праваслаўнай веры, а таксама мовы, культуры, нацыянальнай незалежнасці. Але захаванне канона было значным тормазам у развіцці рэалістычных тэндэнцый, што не адпавядала імкненням прагрэсіўных мастакоў. Аддаючы даніну схеме (пры гэтым адвольна перакампаноўваючы элементы канона), мастакі насычалі яе «мірскім» зместам. Абразы трацілі сакральнае значэнне і сімвалічны сэнс. Некаторыя мастакі ішлі нават на карэнную ломку традыцыйных ізводаў, на стварэнне кампазіцый па матывах евангельскіх сюжэтаў (напрыклад, Іаан Рапалеўскі «віцебскі») або на кампраміснае злучэнне заходне- і ўсходнееўрапейскіх схем, іх захаплялі новыя сюжэты, іканаграфічныя схемы, якія не былі распрацаваны. Такія з'явы былі магчымы толькі пры недастатковай багаслоўскай падрыхтоўцы царкоўнага кліра, ды і праваслаўных брацтваў, якія кантралявалі царкву на Беларусі. Яны сведчаць пра наяўнасць моцнай ерэтычнай плыні ў асяроддзі духавенства.

Іканапіс Беларусі XVIII ст., як ніякае іншае мастацтва, аказаўся здольным асабліва востра адлюстраваць палітычныя страсці сваёй эпохі, таму што важнейшым стымулюючым і апладняльным пачаткам для яго была народная творчасць. Менавіта яна ажывіла іканапіс, надала яму асаблівую афарбоўку і чароўнасць. Як і ў народных прымітывах, евангельскія падзеі ў абразах перададзены з непасрэднай наіўнасцю, з увядзеннем у кампазіцыі любімых герояў-абаронцаў, пераможцаў, мсціўцаў. Калі ж пасля ўз'яднання Беларусі з Расіяй іканапіс страціў ролю адной з форм палітычнай барацьбы, іменна струмень народнай творчасці садзейнічаў трансфармацыі іканапісу ў народнае мастацтва.

На працягу ўсяго XVII стагоддзя, як і двух папярэдніх, можна перакананца ў творчым мысленні, адметных асаблівасцях жывапіснай манеры мясцовых іканапісцаў, у іх шырокіх кантактах са славянскімі і заходнееўрапейскімі мастакамі. Усё гэта дае магчымасць сцвярджаць існаванне іканапіснай школы на Беларусі. Яе вызначаюць вялікая эмацыянальнасць, выразнасць, своеасаблівая дэкаратыўнасць колеру, любоў да ўзорыстасці і арнаментыкі, непасрэднасць, блізкасць да фальклору, імкненне перадаць элементы рэальнага свету, канкрэтнасць мыслення. Актыўна ўбіраючы і перадаючы ўплывы з Захаду на Усход і з Усходу на Захад, яна засталася адной з важнейшых з'яў у гісторыі мастацтва славянскіх народаў.

* * *

У XVIII ст. партрэт у выяўленчым мастацтве Беларусі меў па-ранейшаму перавагу над іншымі жанрамі, хаця ў гэты час умовы для яго развіцця былі не зусім спрыяльнымі. Прайшла апусташальная Паўночная вайна (1700—1721). На працягу ўсяго XVIII стагоддзя магнаты вядуць міжусобную барацьбу за карону. Тэорыя «сарматызму», якая прапаведавала пэўны светапогляд і дыктавала свае законы мастацтву, працягвала аказваць моцны ўплыў на развіццё партрэтнага жанру. У адрозненне ад іншых мастацкіх школ беларускі партрэт знаходзіўся ў некалькі штучнай ізаляцыі. Калі, напрыклад, у рускім мастацтве ў працах «персонных дел» майстроў зараджаюцца новыя адносіны да чалавека і паступова фарміруецца новы напрамак, які расквітнеў у творчасці Ф. Рокатава, Дз. Лявіцкага, У. Баравікоўскага, дык у беларускім амаль да першых дзесяцігоддзяў XIX ст. захоўваецца традыцыйны тып партрэта. Па-ранейшаму ў цэнтры ўвагі мастака не чалавек з яго непаўторным душэўным складам, а нейкі ідэал, які склаўся ў дваранска-шляхецкім асяроддзі. Акцэнт робіцца не на твары партрэтаванага, а на яго адзенні, на антуражы, дэталях, якія гавораць аб саслоўнай прыналежнасці, месцы на сацыяльнай лесвіцы.

Грамадскі ідэал эпохі «сарматызму» знайшоў яркае ўвасабленне ў партрэтах Януша Антонія і Міхала Сервацыя Вішнявецкіх (сярэдзіна XVIII ст., ДММ). Напісаны яны мясцовым мастаком пад моцным уплывам польскай мастацкай школы, для якой асабліва характэрна перадача менавіта шляхецкага светапогляду. Аўтар партрэта Януша Антонія Вішнявецкага карыстаецца вядомымі яму тэхнічнымі сродкамі еўрапейскага мастацтва, але падпарадкоўвае іх існуючаму старому канону. З вялікім майстэрствам ён перадае цяжкія складкі пышнай драпіроўкі, бурлівыя рытмы чырвонага плашча. Жывапісная гама жупана пераліваецца адценнямі блакітнага, шэрага, светла-бэзавага колераў. Але ў пастаноўцы фігуры, размяшчэнні яе на палатне ён поўнасцю ідзе за традыцыяй, якая склалася яшчэ ў XVII ст.

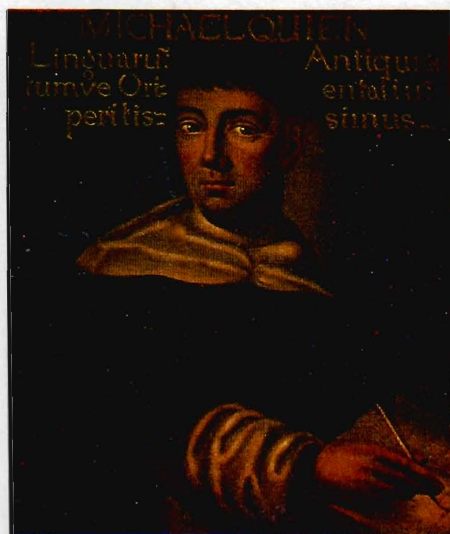
Інакш пададзены беларускім мастаком партрэт Ігнацыя Завішы (1732). У яго лагодны пагляд, зграбная постаць. Унутраная сіла і прыгажосць гэтага чалавека падкрэслены гучным чырвоным колерам кунтуша, блакітнай ордэнскай стужкай і залатым шыццём слуцкага пояса. Адчуваецца яўнае любаванне мадэллю. Падыход да адлюстравання чалавека істотна адрознівае партрэт Ігнацыя Завішы ад польскіх сармацкіх партрэтаў. Разуменнем колеру, мадэліроўкай формы, размяшчэннем фігуры на палатне партрэт бліжэй да беларускага народнага мастацтва.

У асяроддзі беларускіх і польскіх магнатаў лічылася прэстыжным мець у сваёй мастацкай галерэі партрэты каралёў ці знакамітых духоўных асоб. У нясвіжскіх інвентарах сустракаюцца прозвішчы рускіх цароў і царыц, прускіх каралёў і каралеў, аўстрыйскіх імператараў, рымскіх пап і кардыналаў. Асаблівую цікавасць выклікае партрэт польскага караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага (1783, ДММ БССР), напісаны прыдворным мастаком Радзівілаў Юзафам Ксаверыем Гескім. Нясвіжскі мастак намаляваў Станіслава Аўгуста ў рост у афіцэрскім мундзіры, надзетым паверх панцыра. Праз левае плячо перакінута цёмна-блакітная стужка ордэна Белага арла. У адной руцэ кароль трымае скіпетр, другой указвае на стол, дзе ляжаць адзнакі каралеўскай улады — карона і дзяржава. Нягледзячы на ўсе адзнакі параднага партрэта, Станіслаў Аўгуст Панятоўскі выглядае надзвычай будзённа і нават празаічна. Калі параўнаць гэты партрэт з працамі вядомых еўрапейскіх мастакоў, у тым

170. Невядомы мастак. Партрэт М. Агінскага. Пасля 1754 г. Фрагмент. ДММ БССР

ліку Марчэла Бачарэлі, Іагана Батысты Лампі ці П'ера Крафта, дзе Станіслаў Аўгуст адкрыта пазіруе, дык у партрэце Гескага характэрныя для такога тыпу партрэта веліч вобраза

171. Невядомы мастак. Партрэт М. Квіена. 2-я пал. XVIII ст. ДММ БССР



і імпазантнасць адсутнічаюць. Мастак, карыстаючыся прыёмамі еўрапейскай школы, застаецца верным мясцовым традыцыям, захоўваючы сваё бачанне асобы. Як і ў большасці партрэтаў мясцовых мастакоў, тут уражвае пачуццё колеру. Вохрыстыя, блакітныя, карычневыя таны добра згарманізаваны і ствараюць атмасферу святочнасці і ўрачыстасці, якая так адпавядае задачам параднага партрэта.

У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР захоўваецца партрэт Ганны Катажыны Радзівіл (1-я палова XVIII ст.). Саноўная дама сядзіць у крэсле, паклаўшы адну руку на падушачку, якая ляжыць на краі стала, другую трымае за поясам. На ёй чорная сукенка з невялікім белым каўнерыкам, на галаве чорнае пакрывала. Умела карыстаючыся святлаценем, мастак дакладна лепіць твар, рукі. Асабліва выразны твар з цяжкім падбародкам, вялікім носам, зацятымі вуснамі. Гучныя цёмныя таны, якімі вырашаны партрэт, добра перадаюць аскетызм, вялікую ўнутраную сілу і энергію гэтай вельмі ўладарнай і энергічнай асобы. Хто з'яўляецца аўтарам гэтага партрэта, пакуль што невядома. Але ёсць звесткі, што ў гэты час у Бялай, рэзідэнцыі Ганны Катажыны Радзівіл, працаваў Стэфан Цыбульскі, які напісаў 5 партрэтаў. Вядома таксама, што ў 1759 г. мастак працаваў і над партрэтам Ганны Катажыны.

У гісторыі беларускага партрэтнага мастацтва прыкметнае месца належыць серыі партрэтаў выкладчыкаў Полацкай езуіцкай акадэміі Дамініка Чартарыйскага, Францішка Шастоўскага, Міхаіла Квіена, якая захоўваецца ў Дзяржаўным мастацкім музеі БССР. У выявах гэтых людзей аўтары не адступаюць ад канона партрэта вучонага, які склаўся яшчэ ў мінулым стагоддзі. Уражвае трапнасць, ёмістасць характарыстыкі, за якой паўстае мастацкі вобраз. Адчуваецца векавы вопыт мясцовых мастакоў, пільнае ўгляданне ў натуру, уменне адной рысай перадаць значнае, характэрнае.

Жывапіс гэтай серыі не вызначаецца багаццем каларыстычнай гамы, ён хутчэй манахромны. Адзенне і прычоскі даюць магчымасць датаваць партрэты прыблізна сярэдзінай ці другой паловай XVIII ст. Вядома, што ў гэты час у Полацку працавалі мастакі Малахоўскі, Мядзвецкі, Грубер і інш. Творчасць гэтых майстроў яшчэ патрабуе глыбокага даследавання і вывучэння.

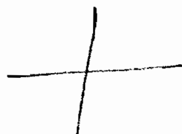
Нягледзячы на поўную ізаляванасць ад іншых мастацкіх школ, беларускі партрэт XVIII ст. адчуў значны ўплыў французскага мастацтва. У нас няма звестак аб аўтары партрэта Міхала Казімежа Агінскага (пасля 1754, ДММ), але, мяркуючы па манеры пісьма, аўтар пар-

трэта быў добра знаёмы з французскім жывапісам.

Міхал Казімеж Агінскі (1730—1800) — дзядзька польскага кампазітара Міхала Клеафаса Агінскага — займаў высокія пасады ў Вялікім княстве Літоўскім. Чалавек усебакова адукаваны, большую частку свайго жыцця ён пражыў у Слоніме, дзе стварыў оперны тэатр і капэлу, адкрыў друкарню, пабудаваў канал, які потым атрымаў яго імя. На партрэце Міхал Казімеж пададзены ў элегантным развароце ўлева. Правую руку ён трымае на эфесе шаблі. Левай, у якой военачальніцкі жэзл, ён паказвае на бітву, што адбываецца ўдалечыні. Гэта рэпрэзентатыўны партрэт з адпаведнымі аксесуарамі, але застыласць, скаванасць позы ўжо знікаюць. Паварот фігуры, энергічны жэст, складкі адзення робяць уражанне жывой непасрэднасці руху, твар з лёгкай усмешкай, ажыўлены. Ігрой святлаценю мастак стварае ўражанне пераліваў жоўтага аксаміту і цёмна-блакітнай муаравай стужкі. Партрэт напісаны ў стылі ракако, але мастак адказваецца ад бляклых таноў, улюбёных прадстаўнікамі гэтага напрамку. Колер яго больш насычаны, форма больш акрэсленая.

Пад уплывам стылю ракако напісан і партрэт Міхала Казімежа Радзівіла (Рыбанькі) (ДММ). Яго аўтарам, магчыма, з'яўляецца польскі жывапісец Аўгустын Мірыс (1700—1790), які атрымаў адукацыю ў Францыі і каля 1731 г. прыехаў у Польшчу. Доўгі час ён жыў у Беластоку ў маёнтку сваяка Радзівіла Яна Клеменса Браніцкага. Тут, відаць, і быў напісаны гэты партрэт.

Беларускі жывапіс XVIII ст., амаль цалкам вызваліўшыся ад рэлігійнага ўплыву, увабраў у сябе лепшыя дасягненні рэалістычнага мастацтва Захаду, захаваўшы пры гэтым мясцовую самабытнасць. Прафесійнае майстэрства прадстаўнікоў амаль усіх жанраў жывапісу грунтавалася на трывалай глебе акадэмічнага мастацтва. Разам з гэтым у іх творчасці адчуваецца і вялікі ўплыў народнага мастацтва, што наклала адбітак і на эвалюцыю стыляў барока і класіцызму ва ўмовах Беларусі.



ГРАФІКА

Прыкметнай рысай развіцця беларускай графікі ў XVIII ст. з'явілася далейшае пашырэнне яе відаў і тэхнік. Больш інтэнсіўна эвалюцыяніруюць станковыя формы, у прыватнасці эстамп, які на ранейшых этапах некалькі адставаў ад кніжнай гравюры. Гравіраваліся гарадскія пейзажы, гістарычныя і алегарычныя кампазіцыі, лубкі, генеалагічныя дрэвы і нават карты.

Па-ранейшаму значнай заставалася ўдзельная вага партрэта. Большасць феадалаў беларускага ці літоўскага паходжання часцей за ўсё заказвалі свае партрэты за мяжой. Разам з тым некаторыя з іх звярталіся і да мясцовых мастакоў, аб чым сведчыць іканаграфія роду Радзівілаў, выкананая ў Нясвіжы Ляйбовічамі. Ад XVIII ст. захавалася і некалькі народных лубкоў — карцінак рэлігійнага зместу ў тэхніцы медзярыта або «абразной» ксілаграфіі.

Пачалося калекцыяніраванне гравюр. Самым буйным быў збор Сапегаў. Яны мелі вялікія па таму часу бібліятэкі ў Ружанах і Кодзені, заказвалі для кніг экслібрысы[42]. У графічных зборах Сапегаў пераважалі творы заходнееўрапейскіх мастакоў.

У XVIII ст. засвойваецца новая тэхніка — акватынта, з'яўляюцца першыя афорты. У параўнанні з разцовым медзярытам, дзе вядучую ролю адыгрывала штрыхоўка, акватынта і афорт пашырылі магчымасці маста-

---

[42] Нікалаеў М. Аблічча сярэднявяковай бібліятэкі//Мастацтва Беларусі. 1985. № 7. С. 64—65.

коў у выкарыстанні танальных суадносін, перадачы святла і ценю.

Кніжная гравюра па-ранейшаму заставалася вядучым відам графікі. У XVIII ст. на Беларусі з пэўнымі перапынкамі функцыяніравала каля 14 друкарняў — у Мінску, Гродна, Нясвіжы, Слуцку, Супраслі, Шклове і іншых гарадах. Пераважная большасць кніг выдавалася на лацінскай і польскай мовах [43]. Па-мастацку аформленыя выданні з'яўляліся рэдка, у аздабленні пераважалі застаўкі, віньеткі, нярэдка адціснутыя са старых, сцёртых клішэ. Больш высокі мастацкі ўзровень афармлення і ілюстравання кніг дэманструюць дзве буйныя друкарні — супрасльская і магілёўская.

Супрасльскі манастыр, заснаваны Хадкевічамі ў 1498 г., вядомы як адзін са значных асяродкаў беларускай кніжнасці. Пры манастыры існавала бібліятэка, у якой ужо ў XVI ст. было больш за 200 кніг, сярод іх такія значныя выданні, як «Супрасльскі рукапіс» XI ст. і інш. Супрасль быў таксама значным цэнтрам перапіскі і аздобы рукапісаў. Гэты фактар уздзейнічаў на графіку супрасльскіх старадрукаў, для якой характэрна сувязь з рукапіснымі традыцыямі.

Друкарня ў Супрасльскім манастыры ўзнікла ў пачатку 90-х гадоў XVII ст. і праіснавала больш 100 гадоў, выпусціўшы каля 420 выданняў. Кнігі выдаваліся на царкоўнаславянскай, польскай, лацінскай, літоўскай і іншых мовах. Гэта былі тэалагічныя, філасофскія і мастацкія творы, календары, панегірыкі, падручнікі, юрыдычна-заканадаўчыя акты, кнігі па медыцыне, сельскай гаспадарцы, геаграфіі і г. д. [44] Многія з іх добра аздоблены. Большасць гравюрных клішэ ствараліся, відаць, майстрамі, што працавалі пры Супрасльскім манастыры. На фоне тагачаснай кніжнай прадукцыі супрасльскія выданні вылучаюцца імпазантнасцю, своеасаблівай манументальнасцю, што дасягалася за кошт вялікага фармата кніг — «у ліст». Радзей выдаваліся кнігі «ў чацвёрку».

У выданнях Супрасля шырока выкарыстоўвалася наборная арнаментыка філіграннай карункавай работы. Яе матывы — тонкія завітушкі, лісцікі, рожкі — сугучныя арнаментыцы віленскай Свята-Духаўскай друкарні. На тытулах такая літая арнаментыка нярэдка набывала форму рамкі.

У буйных раслінных застаўках разнастайнай формы матывы барока ўмела аб'яднаны з элементамі народнага мастацтва, уплыў якога на супрасльскую графіку асабліва прыкметны. У застаўках супрасльскіх выданняў значна часцей, чым у іншых, ужывалася старадрукарская арнаментыка. Даволі часта ў кнігах з Супрасля сустракаюцца і канцоўкі: матывы пляцёнкі («Буквар», 1761), вазона («Буквар», 1792).

Як і ў віленскіх выданнях, ілюстрацыя ў супрасльскіх кнігах не атрымала значнага пашырэння. Аднак на франтыспісах сустракаюцца традыцыйныя выявы евангелістаў Феафілакта Балгарскага («Евангелле», 1790), цара Давіда («Псалтыр», 1780, 1794), маці боскай («Буквар», 1754, 1761). Трактоўка гэтых вобразатвораў блізкая да традыцый беларускага лубка.

Больш як за стогадовае існаванне супрасльская графіка зазнала пры-

---

[43] Мальдзіс А. І. Кнігадрукаванне Беларусі ў XVIII ст.//Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии. Мн., 1974. С. 130—138.

[44] Лабынцев Ю. А. Кирилловское книгопечатание в Супрасле: Автореф. дис. .канд. филол. наук. М., 1980. С. 8; Ен жа. В помощь составителям сводного каталога старопечатных изданий кирилловского и глаголического шрифтов: Метод. указания. М., 1978. Вып. 3: Кирилловские издания супрасльской типографии. С. 47.

кметную эвалюцыю стылю. Афармленне ранніх выданняў сведчыць аб цеснай сувязі з віленскай графікай. У 90-я гады XVII ст. Супрасль атрымаў друкарскае абсталяванне віленскіх базыльян, што не магло не адбіцца на знешнім выглядзе старадрукаў. Як і ў іншых друкарнях, яго асаблівасці ў значнай ступені вызначаў тытул. Першая кніга супрасльскай друкарні — «Служэбнік» 1692—1695 гг. пачаў друкавацца ў Вільні, а закончаны быў у Супраслі. Тытул кнігі ў тэхніцы медзярыта выканаў Лявонцій Тарасевіч. Гэта першы выпадак выкарыстання медзярыта ў беларускай кірылаўскай кнізе[45]. Гравюра падабалася сучаснікам, аб чым сведчаць шматлікія копіі з яе не толькі ў Супраслі, але і на Украіне.

У 1728 г. у Супраслі быў створаны ксілаграфічны тытул для «Актоіха». За аснову кампазіцыі ўзяты барочны франтон, ажыўлены фігурамі апосталаў Пятра і Паўла, сцэнамі са свяшчэннага пісання, выявамі анёлаў. Гэта адзін з самых удалых прыкладаў творчага пераасэнсавання барока на нацыянальнай глебе. Тытул унізе падпісаны манаграмай невядомага супрасльскага гравёра — ДТ. Праца сведчыць аб тым, што ў сярэдзіне XVIII ст. працэс «самавызначэння» беларускай школы графікі дасягнуў у Супраслі высокай ступені. Барока тут моцна знітавана з народнай творчасцю, графіка цікава ўзаемадзейнічае са скульптурай (фігуры Пятра і Паўла).

172. Гравёр Д. Г. Тытул «Служэбніка». Супрасль, 1758

173. Старонка «Буквара». Супрасль, 1761

[45] Раней, у 1628 г., С. Собаль прымяніў медзярыт на тытуле кіеўскага «Актоіха».

У канцы XVIII ст. у графіцы Супрасля формы барока быццам раствараюцца ў матывах народнага мастацтва, аб чым сведчыць тытул «Буквара» 1792 г. Народнае, ярка дэкаратыўнае светаўспрыманне трансфармуе і старадрукарскія застаўкі, што асабліва прыкметна ў афармленні «Паследавання пострыгу» (1697).

З другой паловы XVIII ст. у арнаментыцы супрасльскіх выданняў з'яўляюцца новыя рысы, звязаныя з уплывам французскай школы гравіравання праз пасрэдніцтва варшаўскіх майстэрняў, адкуль Супрасль атрымліваў друкарскі матэрыял [46].

Адметная рыса графікі супрасльскіх выданняў (асабліва беларускамоўных) — сувязь яе з традыцыямі лубка. Гэта асабліва прыкметна ў выявах маці боскай, што змешчаны ў «Букварах» 1754 і 1761 гг. У апошнім вобраз маці боскай з анёламі вабіць святочнасцю, прыгажосцю простай, але выразнай пластыкі, якая ідзе ад лубка. Гравюра была, відавочна, створана па ўзору абраза Супрасльскай маці боскай.

Большасць супрасльскіх графікаў засталіся невядомымі. Даследчыкі называюць толькі іераманаха Антаніна Грушэцкага, прафесара жывапісных майстэрняў у Кракаўскай акадэміі [47]. Не выключана, што ён прымаў удзел у стварэнні асобных гравюр. Акрамя таго, у сярэдзіне XVIII ст. у Супраслі працаваў гравёр Павел Комар. Вядомы тры яго працы: дзве выявы маці боскай і «Распяцце» [48]. Гэта тыповыя народныя лубкі — дрэварыты з сакавітымі, экспрэсіўнымі контурамі і каларытнымі штрыхамі. Дрэварыты ад рукі расфарбаваны глыбокімі карычневымі фарбамі ў спалучэнні з чырвоным кадміем. Народнае светаўспрыманне майстра лубка выяўляецца і ў жыццёвых вобразах. Стыль лубкоў П. Комара блізкі да асобных гравюр супрасльскай

174. М. Вашчанка (?). Вадохрышча. «Акафісты і каноны». 1693

друкарні (маці боская з «Буквара» 1761 г.).

Цікавай старонкай у дзейнасці супрасльскай друкарні з'яўляецца выданне кніг для рускіх стараавераў. Ва ўмовах царскай Расіі гэтыя кнігі аб'яўляліся па-за законам. Пачынаючы з 1772 г. у Супраслі было надрукавана каля 70 старaверскіх кніг. Па афармленню яны звязаны з маскоўскімі даніканаўскімі традыцыямі. Разам з тым у іх аздобе заўважаецца ўплыў і беларускай графікі, бо многія застаўкі ў іх друкаваліся з клішэ беларускіх выданняў. Наогул паліграфічнае афармленне супрасльскіх старaверскіх кніг вылучаецца досыць высокім узроўнем.

У цэлым графіка супрасльскай друкарні — арыгінальная з'ява мас-

---

46 Лабынцаў Ю. А. Графіка беларускіх выданняў Супрасля//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1983. № 2. С. 30.

47 Там жа.

48 У свой час гэтыя творы знаходзіліся ў Беларускім музеі ў Вільні, экспанаваліся на Мінскай абласной выстаўцы старажытнасцей.

тацтва беларускай кірылаўскай кнігі. Адметныя яе рысы — яскравая дэкаратыўнасць, святочнасць, багацце дэкору, якое выяўляецца не толькі ў застаўках, але і ў фігурных гравюрах. Як і гравюры куцеінскай школы, гэтыя творы блізкія да народнага лубка.

Друкарня Магілёўскага богаяўленскага брацтва была заснавана ў першай палове XVII ст. і з перапынкамі функцыяніравала амаль да канца XVIII ст. Звесткі пра першапачатковы этап яе дзейнасці супярэчлівыя. Мяркуюць, што брацтва яшчэ ў 1633 г. атрымала каралеўскую грамату на права заснавання Богаяўленскага манастыра з друкарняй для выдання «павучальных і іншых духоўных і свецкіх кніг на мовах: рускай, грэчаскай, лацінскай, польскай»[49]. У 1636—1638 гг. некалькі кніг тут надрукаваў Спірыдон Собаль. У 90-я гады XVII ст. брацтва перадала друкарскую маёмасць члену гарадской рады Максіму Вашчанку, дамовіўшыся, што ён будзе выдаваць кнігі ад імя брацтва[50].

Усяго друкарня Магілёўскага брацтва выдала больш за 40 кніг. Гэта была ў асноўным царкоўнаслужэбная літаратура: «Псалтыр» (8 выданняў), «Часаслоў» (7), «Акафісты» (5), «Малітваслоў» (4), па некалькі разоў выпускаліся «Актоіх», «Трэфалагіён» і інш.

Мастацкае афармленне кніг няроўнае. Найбольш высокім паліграфічным узроўнем вылучаюцца выданні канца XVII — пачатку XVIII ст., калі друкарняй кіраваў М. Вашчанка. Лепшыя выданні гэтага часу — «Акафісты і каноны», 1693; «Дыёптра», 1698; «Неба новае» і «Перла шматколернае», 1699 і асабліва «Кніга жыцій святых», 1702 — характарызуюцца адносна добрым наборам, двухколернасцю (чорны і чырвоны), выразнасцю друку.

У першыя дзесяцігоддзі XVIII ст. і пазней якасць магілёўскіх кніг крыху знізілася: дрэнная папера, сцёртыя клішэ асобных аздоб. Кантрастам да іх выглядаюць сюжэтна-тэматычныя гравюры, адзначаныя сапраўднай самабытнасцю. Мастацкая адметнасць гэтых гравюр дазваляе гаварыць пра магілёўскую гравёрную школу.

Творчасць магілёўскіх гравёраў характарызуецца непаўторнасцю ў вырашэнні кампазіцыі, тыпажу, прасторы, вобразна-пластычнай стылістыкі, тэхнікі гравіроўкі — лаканічнай лінеарнай, пластычна выразнай. Гравюры магілёўскай школы жыццёва напоўненыя, з яркім нацыянальным каларытам, што нярэдка надае ім жыццесцвярджальнае гучанне, зямны, рэальны характар.

175. Ф. Ангілейка. Маці боская. «Часаслоў». Магілёў, 1703

Магілёўскія мастакі як бы падвялі вынікі ўсяму ранейшаму развіццю фігурнага дрэварыта — упершыню ў

[49] Жудро Ф. А. Богоявленский братский монастырь в Могилеве. Могилев-на-Днепре. 1899. С. 41—42.

[50] Там жа. С. 98.

беларускім кірылаўскім друку яны пачалі падпісваць свае творы. У Магілёве з'явіліся і першыя кірылаўскія ілюстрацыі — медзярыты.

У старадруках магілёўскага брацтва ўдасканальваліся асобныя кампаненты мастацтва кнігі, у прыватнасці тытул. Як і ў іншых друкарнях (асабліва ў Вільні і Еўі), у яго вырашэнні нярэдка выкарыстоўваўся матыў брамы. Але ў магілёўскіх выданнях архітэктурны тытул набыў асаблівую дэкаратыўнасць дзякуючы раслiннай арнаментыцы, на фоне якой па абодва бакі ад традыцыйнай брамы даваліся медальёны або картушы з выявамі анёлаў, святых або новазапаветных сцэн («Асмагласнік», 1754; «Дыёптра», 1698; «Перла шматколернае», 1699). Аналагічны малюнак часта сустракаецца і на застаўках магілёўскіх кніг («Дыёптра», 1698; «Неба новае», 1699).

176. Ф. Ангілейка. Св. Мікола. «Ірмалог». Магілёў. 1700

Адметная рыса афармлення магілёўскіх кніг — ілюстрацыйнасць, што адрознівае іх ад іншых кірылаўскіх выданняў. Ілюстрацыі выконваліся ў стылі барока. Але ў адрозненне ад віленскага графічнага барока з ярка выяўленым заходнееўрапейскім напрамкам магілёўскае барока арыгінальна знітавана з візантыйскімі мастацкімі традыцыямі.

Колькасць мастакоў, якія працавалі ў Магілёве, дакладна ўстанавіць цяжка. Некаторыя даследчыкі (М. Кацар і інш.) называюць Максіма, Васіля і Апанаса Вашчанкаў, Фёдара Ангілейку, Афанасія П. (Пігарэвіч?), майстра Сямёна, Мікіту Антушкевіча, Міхася Чарняўскага, Яна Стральбіцкага [51].

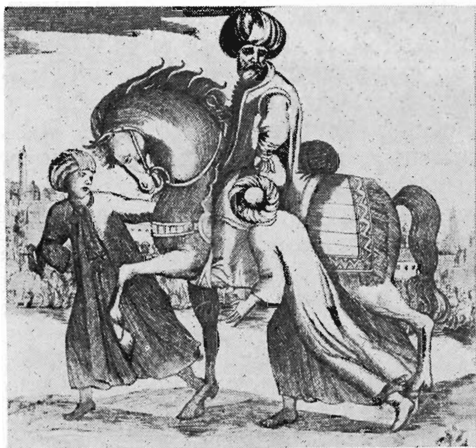
Асновы гравёрнай школы Магілёва былі закладзены Максімам Вашчанкам, выхаванцам Віленскай езуіцкай акадэміі. Мастацкая спадчына М. Вашчанкі значная: 19 ілюстрацый да «Манархіі Турэцкай» (Слуцк, 1678), каля 36 — да «Акафістаў і канонаў» (Магілёў, 1693). Такой колькасці прац не меў ніводны магілёўскі гравёр.

Раннія медзярытныя ілюстрацыі М. Вашчанкі да «Манархіі Турэцкай» — яркая з'ява беларускай кніжнай гравюры. Гэта цалкам свецкі цыкл рэдкай па тых часах жыццёвай пераканальнасці. Кніга «Акафісты і каноны» належыць да лепшых беларускіх выданняў. Яе ўпрыгожваюць 36 гравюр на евангельскія тэмы. Гэта самы поўны новазапаветны цыкл у беларускай кніжнай графіцы тых часоў. Гравюры (кожны медзярыт сярэднім памерам 10×6,5 см дадзены на поўную старонку) выкананы ў стылі барока. Багатая фантазія мастака асабліва добра выяўляецца ў адмысловай групоўцы шматфігурных сцэн. Кожны раз М. Вашчанка кампануе іх па-рознаму, ніколі не паў-

[51] Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн. 1969. С. 126.

тараючыся. Пры гэтым у гравюрах адчуваецца творчая самастойнасць аўтара: кананізаваныя ў візантыйскім і рускім мастацтве сюжэты «Благавешчанне», «Уезд у Іерусалім», «Катаванне Хрыста» і іншыя М. Вашчанка вырашае як звычайныя жыццёвыя сцэны. Адсюль ярка выяўлены жанравы характар ілюстрацый. Амаль усе гэтыя працы былі паўтораны Вашчанкам для новага выдання «Акафістаў і канонаў» (Магілёў, 1726). Некаторыя медзярыты толькі ў дэталях адрозніваюцца ад ранейшых.

177. М. Вашчанка. Ілюстрацыя да «Турэцкай манархіі». Слуцк, 1678



Творчасць М. Вашчанкі першым высока ацаніў М. Шчакаціхін: «Самабытнымі рысамі вызначаецца, між іншым, і манера Максіма Вашчанкі, кампазіцыі якога (гравюры на медзі) часта носяць заходні характар, але мала чым звязаны з кіеўскімі кампазіцыямі ў заходнім стылі і хутчэй знаходзяцца ў тых жа адносінах да заходнееўрапейскіх першаўзораў, у якіх стаяць да іх кіеўскія і львоўскія гравюры» [52].

Традыцыі М. Вашчанкі працягваў яго сын Васіль — самабытны гравёр магілёўскай школы, творы якога ў значнай ступені вызначаюць яе мастацкае аблічча. В. Вашчанка працаваў выключна ў тэхніцы дрэварыта, выканаўшы 22 творы [53]. Яны дзеляцца на дзве групы: падпісаныя (7 прац) і непадпісаныя (15). Падпісаны тытульныя лісты магілёўскіх кніг «Дыёптра» (1698), «Неба новае» (1699), «Перла шматколернае» (1699), «Кніга жыцій святых» (1703), гравюры «Ян Дамаскін», «Нараджэнне» (абедзве з «Асмагласніка», 1730), а таксама «Антымінс» (1708). Гэта найбольш дасканалыя дрэварыты. Іх прыгожыя, плаўныя лініі вылучаюцца чысцінёй і тонкасцю разьбы. Звяртае ўвагу дробная, але вельмі дакладная штрыхоўка, якой мастак мадэліруе форму.

Па тэхнічных і стылістычных адзнаках да манеры В. Вашчанкі можа быць аднесены і шэраг непадпісаных прац, сярод якіх гравюры кнігі «Акафісты» 1698 г.: тытул, «Хрышчэнне Ісуса», «Благавешчанне», «Уваскрэсенне», «Хрысціцель», «Успенне», «Тройца і прапаведнікі», «Страшны суд», «Тайная вячэра», «Ісус з дзяржавай». Непадпісаныя творы гравёра, відаць, больш раннія. У асобных з іх яшчэ крыху грубаватая штрыхоўка, фігуры людзей трактуюцца празмерна ўмоўна, у малюнку і тэхніцы разьбы не адчуваецца ўпэўненасці.

У пазнейшых дрэварытах («Успенне», «Страшны суд», «Тайная вячэра» з «Дыёптры», 1698) контуры апрацаваны больш старанна і дакладна. Гравёр па-ранейшаму трымаецца лінеарнай манеры, але фігуры людзей цяпер набываюць у яго большую пластычнасць. Узмацняецца іх жыццёвасць, асязальнасць. Да ліку лепшых прац В. Вашчанкі адносіцца тытульны ліст «Кнігі жыцій

[52] Шчакаціхін М. Васіль Вашчанка — магілёўскі гравёр канца XVII — пачатку XVIII стагоддзя. Мн., 1925. С. 132.

[53] Шчакаціхін М. Васіль Вашчанка... С. 133.

святых» (1702). Фігуры святых і анёлаў награвіраваны тут здзіўляюча віртуозна; форма чытальная, выдатна перададзены аб'ём. Па-майстэрску выкананыя складкі адзення дакладна выяўляюць пластыку фігур.

178. М. Вашчанка. Ілюстрацыя да «Турэцкай манархіі». Слуцк. 1678

У ніжняй частцы тытула «Кнігі жыцій святых» у медальёне награвіраваны від роднага горада Васіля Вашчанкі — Магілёва. Гэта адзін з першых выпадкаў, калі ў кірылаўскай кнізе царкоўнага зместу рэалістычна адлюстраваны цалкам свецкі гарадскі пейзаж з будынкамі грамадскага прызначэння.

У пазнейшых дрэварытах В. Вашчанкі лінеарнасць саступае месца большай маляўнічасці. Узмацняецца аб'ёмнасць фігур, будынкаў, пейзажу. Захоўваючы ранейшы лінейны рытм, В. Вашчанка значна ўзбагачае малюнак святлоценявымі эфектамі. У дрэварыце «Ян Дамаскін» («Асмагласнік», 1730) манументальная фігура, добра закампанаваная ў правільны чатырохвугольнік, запаўняе амаль увесь ліст. У абрысе фігуры, рэзкім павароце галавы, у жывых, неспакойных складках адзення адчуваецца дынаміка і сіла. Пластычны эфект гравюры будуецца на кантрастах чорных і белых плям.

Асобныя гравюры В. Вашчанкі («Тройца і прапаведнікі», «Страшны суд», «Распяцце») па кампазіцыі набліжаюцца да гравюр з кнігі «Акафісты і каноны». Але мастацкі почырк Васіля Вашчанкі прыкметна адрозніваецца ад манеры бацькі. Апошні аддаваў перавагу тапальным рашэнням, карыстаючыся ўсім багаццем святлоценявой мадэліроўкі. Дрэварыты Васіля Вашчанкі, наадварот, больш лаканічныя па стылю. Пластычныя, плаўныя, некалькі акруглыя лініі дакладныя і простыя. Фігуры людзей у яго працах часцей за ўсё дамінуюць над навакольным асяроддзем.

Як зазначаў М. Шчакаціхін, па выяўленчай стылістыцы «Васіль Вашчанка... набліжаецца да агульнабеларускай стылістычнай традыцыі, дзе адсутнасць падрабязных дэталей, спрошчанасць канструкцыі і перавага фігур над архітэктурнымі планамі з'яўляецца характэрнай рысай амаль што для ўсіх помнікаў малярскіх школ XVII—XVIII стагоддзяў» [54].

Магілёўскія выданні з гравюрамі іншых мастакоў захаваліся горш. Вядомы дрэварыты Фёдара Ангілейкі ў кнігах «Асмагласнік» (1700) і «Часаслоў» (1703), якія ён падпісваў «Ангілейка Ф.», «Фёдар А.», «Ф. А.». У першай змешчаны яго гравюры з выявай Ісуса, цара Давіда і Іаана Прадцечы, лінеарнай манерай блізкія да творчасці В. Вашчанкі. Тое ж датычыць гравюры з вобразам маці боскай у «Часаслове». Прастатой мастацкіх прыёмаў працы Ангілейкі, як і іншыя беларускія дрэварыты, набліжаюцца да народнага лубка. У наш час у «Асмагласніку» выяўлена яшчэ шэсць падпісных гравюр Ангілейкі. Іх высокі мастацкі ўзровень дае права называць гэтага майстра відным прадстаўніком магілёўскай школы гравюры.

---

[54] Шчакаціхін М. Васіль Вашчанка... С. 133.

З іншых майстроў магілёўскай школы гравюры нам вядомы імёны Пігарэвіча («Акафісты штодзённыя», 1698), Міхася Чарняўскага, Яна Стральбіцкага, Мікіты Антушкевіча.

Як і графіка Супрасля, працы магілёўскай друкарні сведчаць, што ў XVIII ст. беларуская кніжная графіка паспяхова працягвала традыцыі віленскай і куцеінскай школ гравюры. Кантакты з жыццём у беларускіх мастакоў кнігі ўзмацніліся. У гравюрах магілёўскай школы ў выявах людзей улоўліваюцца рысы жыхароў Магілёва, беларусаў XVII — XVIII стст.

На думку Д. Равінскага, гравюры магілёўскай школы набліжаюцца да кіеўска-львоўскай школы. З другога боку, арнаментальныя матывы магілёўскіх гравюр нярэдка пераклікаюцца з арнаментам маскоўскіх выданняў XVI—XVII стст. Але ў многіх адносінах магілёўская школа гравюры была самастойнай. Творы магілёўскіх майстроў простыя і ў той жа час выразныя па кампазіцыі: чалавечыя фігуры ў іх прыкметна дамінуюць над навакольным асяроддзем — якасць, увогуле характэрная для станковых форм тагачаснага беларускага мастацтва. Арнаментыка магілёўскіх выданняў адышла і ад старадрукарскага стылю. Як выданні Супрасля, яна зазнала прыкметны ўплыў беларускага народнага мастацтва.

180. В. Вашчанка. Нараджэнне Хрыста. «Актоіх». Магілёў, 1730

179. В. Вашчанка (?). Хрыстос з кап'ём. «Актоіх». Магілёў, 1730, 1740

Станковая графіка XVIII ст. прадстаўлена сюжэтнымі кампазіцыямі, лубком, партрэтам, якія гравіраваліся ў Вільні, Нясвіжы, Гродна. М. С. Кацар указвае на віленскую школу графікі, якая ў гэты перыяд была цесна звязана з беларускай культурай.

Колькасць прафесійных і напалову прафесійных графікаў у Вільні ў XVIII ст. некалькі павялічылася. Аднак агульны ўзровень іх творчасці нельга прызнаць высокім. Заняпала кніжная ілюстрацыя віленскіх выдавецтваў, у тым ліку акадэмічнага. Партрэты змяшчаюцца ў кнігах рэдка, фігуруюць у асноўным асіметрычныя застаўкі і віньеткі ў стылі

ракако, выкананыя нярэдка досыць пасрэдна. Часам выкарыстоўваюцца старыя клішэ.

Па сведчанню П. Галаўнэ, у Вільні працавала больш чым 20 гравёраў. Найбольш вядомымі з іх былі Ф. Бальцэвіч, браты Ю. і І. Перлі, Е. Бёлінг, К. Карэнга, І. Пятроўскі і інш.[55] Мяркуючы па прозвішчах, некаторыя з гэтых майстроў паходзілі з Беларусі. У іх творчасці цесна перапляталіся мастацкія традыцыі Беларусі, Літвы і Польшчы, што абумовіла стылістычную стракатасць іх прац.

Найбольш прадукцыйным і здольным графікам быў Францішак Бальцэвіч, які гравіраваў партрэты, экслібрысы, карцінкі рэлігійнага зместу. Яго некалькі сухаватыя па манеры выканання медзярыты вылучаюцца прыкметнай дэкаратыўнасцю. Да ліку лепшых твораў Бальцэвіча адносіцца «Партрэт П. Скаргі». Твор вабіць вострым псіхалагізмам. Мастак умела карыстаецца святлоценявой мадэліроўкай, акцэнтуючы твар партрэтаванага, які яскравай плямай вылучаецца на цёмным фоне. Вялікай папулярнасцю на Беларусі і ў Літве карысталіся выкананыя Бальцэвічам народныя лубкі. У яго экслібрысах заўважаецца адыход ад чыста гербавага вырашэння кніжнага знака і імкненне адлюстраваць індывідуальныя асаблівасці ўладальніка той або іншай бібліятэкі (экслібрыс А. Сапегі).

Для партрэтаў Е. Бёлінга, І. Пятроўскага, К. Карэнгі характэрна спалучэнне прафесійных навыкаў з рысамі аматарства.

Графіка віленскіх мастакоў — прыклад цеснага ўзаемадзеяння мастацтва братніх літоўскага і беларускага народаў.

У развіцці графічнага партрэта віднае месца належыць Нясвіжу. У гісторыі беларускай графікі вядомы альбом «Выява роду князёў Радзівілаў» — выяўленчы летапіс магутнага магнацкага роду больш чым за 400 гадоў (прыкладна з 1346 па 1758). У альбоме змешчана 165 партрэтаў прадстаўнікоў роду Радзівілаў. Праца над партрэтамі працягвалася каля 13 гадоў. Надрукаваны ў 1758 г. у нясвіжскай друкарні альбом «Выява роду князёў Радзівілаў» як бы кладзе пачатак таму тыпу выданняў па мастацтву, што шырока распаўсюджаны ў наш час.

Не ўсе творы выкананага нясвіжскімі майстрамі манументальнага партрэтнага цыкла аднолькавыя па мастацкіх якасцях. На многіх партрэтах парушаны прапорцыі і анатомія чалавечага цела, скажоны твары,

181. В. Вашчанка. Тытульны ліст «Кнігі жыцій святых». Магілёў, 1703

[55] Galaunė P. Lietuvos grafika XVI—XIX// Is Lietuviu Kulturos istorijos. Vilnius, 1961. S. 275—277.

дрэнна намаляваны рукі, плечы. Але відавочная адсутнасць прафесійнай школы досыць часта як бы кампенсуецца гіпербалічнай ці нават гратэскнай выразнасцю. З вялікага партрэтнага цыкла можна лёгка выбраць два-тры дзесяткі твораў, якія вабяць псіхалагізмам характарыстык, пэўным майстэрствам: партрэты Вайшунда, Георга I, Крыштафа Мікалая Радзівіла, Мікалая Радзівіла з Муснікоў, Елізаветы Эўфеміі і інш. Індывідуалізацыя і псіхалагізм у адлюстраванні гэтых асоб спалучаюцца з тонкасцю графічнага выканання. Аднак мастакі не імкнуліся ўпрыгожыць прадстаўнікоў роду Радзівілаў, не хавалі ад гледача іх недахопы. Кідаецца ў вочы нават нейкая лялечнасць, нерухомасць партрэтаваных. Станоўчай рысай лепшых партрэтаў з'яўляецца індывідуалізацыя твараў, скрупулёзная трактоўка адзення, галаўных убораў. На жаночых партрэтах пераканаўча-матэрыяльна адлюстраваны пышныя прычоскі, прадметы туалету, дарагія ўпрыгожанні, аксаміт, парча, кунтушы з гарнастая, італьянскія атласы. Звяртае ўвагу трактоўка галаўных убораў, якія нярэдка нагадваюць святочныя беларускія народныя ўборы («Кацярына — княжна з Цемчына», «Елізавета Ганна Насілоўская» і інш.).

Выканаўцам партрэтаў Радзівілаў даследчыкі звычайна называюць Гершку (Гіршу) Ляйбовіча (1700—1770). Тым часам іх мастацкая стылістыка розная, а гэта сведчыць, што яны зроблены не адным, а некалькімі майстрамі медзярыта.

Апрача Г. Ляйбовіча ў кантракце названа прозвішча яго бацькі — Лейбы Зыскяловіча, які таксама прымаў удзел у выкананні партрэтаў. Фігуруе ў дакументах і нейкі Лейба-ювелір, а таксама Ксаверы Дамінік Гескі-старшы, які «адтушаваў» 15 партрэтаў. (Магчыма, ён на падставе алейных твораў-першакрыніц выконваў малюнкі, якія затым гравіравалі Ляйбовічы разам з іншымі гравёрамі [56].) Сярод нясвіжскіх гравёраў вядомы майстар Валадзько, які ў 1753 г. павінен быў гравіраваць «Гіпіку», а ў 1755 г. выканаў нейкія невядомыя

182. Г. Ляйбовіч.
Партрэт Іаана II Радзівіла. XVIII ст.

творы «на бляхах». У гэты час на нясвіжскім двары працаваў і майстар медзярыта Міхась Жукоўскі, які таксама мог удзельнічаць у выкананні партрэтаў Радзівілаў.

У беларускай станковай гравюры XVIII ст. прыкметнае месца займае народны лубок — гравюры на дрэве і метале, часам расфарбаваныя акварэллю [57]. Нягледзячы на стылізаваны (а часам і дэфармаваны) малюнак, лубкі кранаюць чалавечай цеплынёй

---

[56] Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze nieświeskim Michała Kazimierza Radziwiłła «Rybeńki» w świetle badań archiwalnych // Biuletyń historii sztuki. Warszawa, 1977, N 1. S. 62—70.

[57] У Беларускім музеі ў Вільні знаходзілася значная колькасць такіх гравюр.

і непасрэднасцю, прымітыўнасцю тэхнічных прыёмаў, у якіх як бы аголена спецыфіка разьбы па дрэву. У выяўленчую тканіну лубкоў нярэдка ўваходзіць тэкст (назва сюжэта і г. д.), утвараючы разам з малюнкам адзінае цэлае.

Пад прыкметным уплывам друкаванай кнігі ў XVIII ст. працягвала развівацца мастацтва афармлення рукапісаў. Асноўнымі цэнтрамі іх перапіскі і аздобы былі Вільня, Супрасль, Жыровічы, Маркаў манастыр у Віцебску і інш.

У беларускіх рукапісах XVIII ст. дамінуе так званы друкарскі стыль, які яшчэ ў другой палове XVI ст. змяніў балканскі і новавізантыйскі. Найбольш яскрава ён праявіўся ў манеры ілюстравання (замест ранейшай шматколернасці дамінуе белы і чорны штрых) і ў актыўным скарыстанні рыс барока. У асобных рукапісах з'яўляюцца тытульныя лісты. Беларускія пісцы і ілюстратары нярэдка капіравалі старадрукі; рукапісная кніга часам тонка «грыміруецца» пад друкаваную — патрэбен спецыяльны аналіз, каб іх адрозніць. Паказальна ў гэтых адносінах «Граматыка славянская», створаная ў Супраслі. Яна мае тытул, напісаны пераймальным уставам XVIII ст. Рукапіс з'яўляецца дакладнай копіяй «Граматыкі» Мялеція Сматрыцкага, выдадзенай у 1619 г. у Еўі [58].

183. Г. Ляйбовіч.
Партрэт Елізаветы Ганны Радзівіл.
XVIII ст.

184. Народны лубок. XVIII ст.

У віцебскай Троіцкай царкве Маркава манастыра быў створаны

[58] Добрянский Ф. Описание рукописей. С. 335. № 237.

«Лімантар» XVIII ст.— дакладная копія «Лімантара», выдадзенага магілёўскім друкаром С. Собалем [59]. Другой копіяй выдання С. Собаля з'яўляецца «Лімантар» XVIII ст. з

185. Жыровіцкая маці боская. Лубок. XVIII ст.

Жыровіцкага манастыра. Кніга таксама мае тытул [60].

Друкарскі стыль афармлення досыць выразна выяўляецца ў беларускамоўным «Статуце Маладзечанскага брацтва» XVIII ст.[61] «Статут» — арыгінальны рукапіс, усё афармленне якога прасякнута жыццесцвярджальным пафасам. З асаблівым густам, майстэрствам тут выкарыстаны чырвоны колер, які надае рукапісу святочнае гучанне.

186. Народны лубок. XVIII ст.

Высокім мастацкім густам вылучаецца афармленне «Анфалагіёна» (1714), пісанага пераймальным паўуставам канца XVIII ст. Як сведчыць подпіс на тытуле, кнігу перапісаў (і, відаць, аздобіў) супрасльскі майстар Гервасій Кішчык. Тытул надрукаваны з драўлянага кліша, але чырвоны загаловак упісаны ад рукі. У рукапісе шмат друкаваных заставак і ініцыялаў. У аздобе «Анфалагіёна» моцна знітаваны традыцыі рукапіснай і друкаванай кнігі.

Шэдэўрам афармлення рукапіснай кнігі з'яўляецца «Евангелле» XVIII ст., пісанае чорнай і чырвонай фарбамі. Прыгожы паўустаў вылучаецца каліграфічным майстэрствам. Мініяцюры з выявамі евангелістаў Марка, Лукі, Іаана выкананы ў народным стылі — насычанымі, яркімі і ў той жа час стрыманымі фарбамі, згарманізаванымі паміж сабой. Стыль мініяцюр узыходзіць да лубка. У тым жа мажорным народным стылі выкананы чатыры тытульныя аркушы з сакавітай раслiннай ар-

---

[59] Добрянский Ф. Описание рукописей. С. 395. № 245.

[60] Там жа. С. 243. № 244.

[61] Як сведчаць пячаткі на л. 1, 5, 12 і інш., рукапіс захоўваўся ў Беларускім музеі ў Вільні, адкуль трапіў у бібліятэку АН Літоўскай ССР.

наментыкай. Магчыма, рукапіс створаны на Гродзеншчыне. У гэтым пераконвае падпіснoe «Евангелле» XVIII ст. з Гродзеншчыны[62]. Яго тытульныя аркушы выкананы той жа рукой, евангеліст Марк зроблены ў тэхніцы ксілаграфіі і па-майстэрску ўклеены ў раслінную рамку.

Такім чынам, у XVIII ст. працягваліся традыцыі, закладзеныя ў графіцы на ранейшых этапах. Побач з кніжнай развівалася станковая графіка, лубок. Новыя якасці ў аздобе набылі рукапісы. Больш інтэнсіўна эвалюцыяніраваў свецкі партрэт, у выкананні якога прымалі ўдзел мясцовыя майстры.

СКУЛЬПТУРА

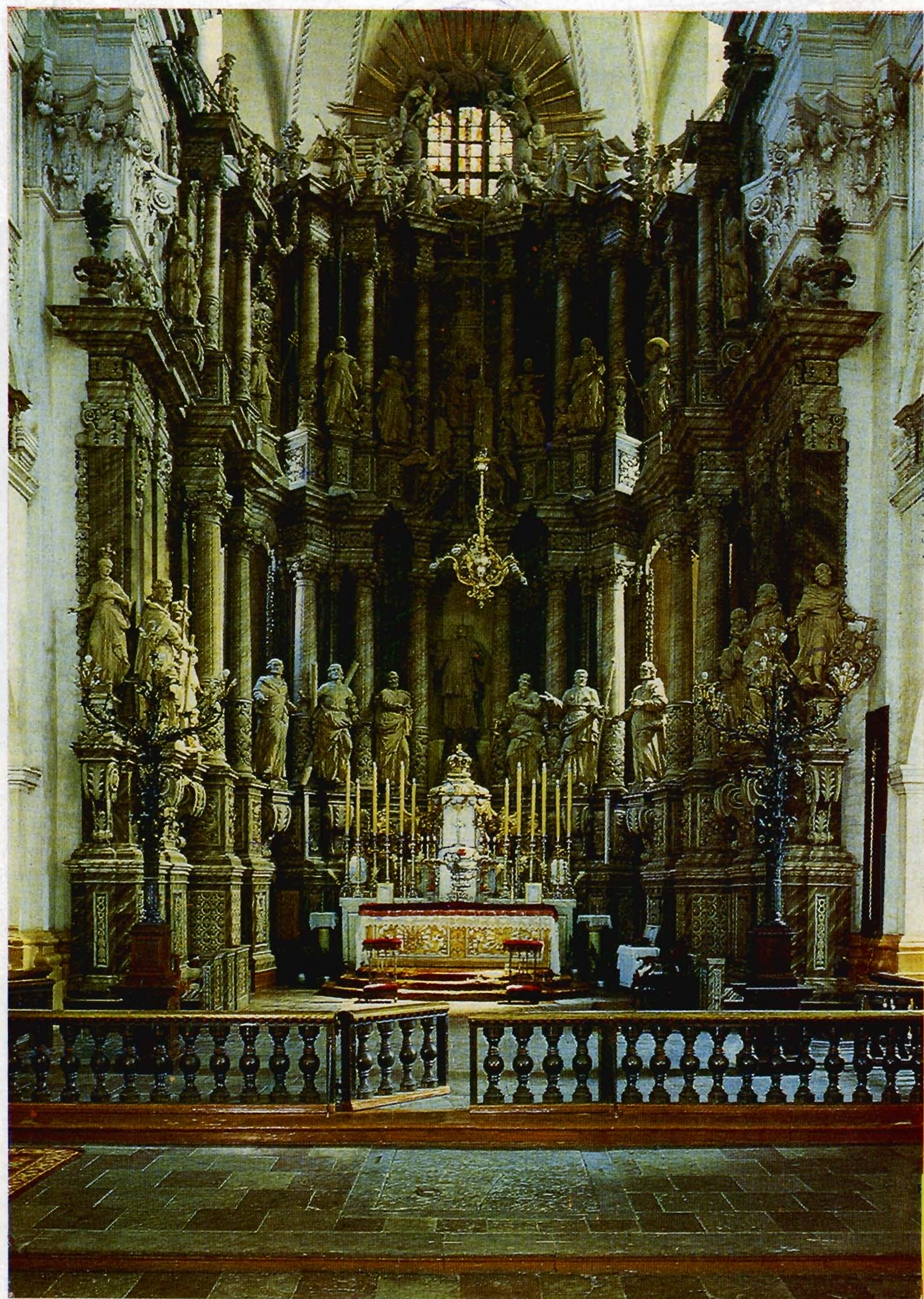
Ні адно з папярэдніх стагоддзяў не было для пластыкі такім плённым, як XVIII. Першая палова яго — перыяд росквіту скульптуры барока. У гэты час шырокае распаўсюджанне набываюць уласна мясцовыя, лакальныя асаблівасці гэтага стылю, якія пачалі з'яўляцца ўжо ў канцы XVII ст. Матэрыялам для скульптуры ў першай палове XVIII ст. служыла выключна дрэва, а з сярэдзіны стагоддзя паралельна з дрэвам, але ў меншай ступені выкарыстоўваўся і стук.

У распаўсюджанні скульптуры барока галоўная роля належыць асноўнаму яе заказчыку — каталіцкай царкве, яе шматлікім ордэнам. Сутыкаючыся паўсюдна з высокім узроўнем жывапіснага мастацтва (іканапіс), з яго глыбока адухоўленымі і значнымі вобразамі, каталіцкая царква, якая ўзмацніла свой уплыў на ўсходніх землях Рэчы Паспалітай пасля нацыянальна-вызваленчых войн мінулага стагоддзя, надае немалаважнае значэнне сэнсаваму зместу і наступальнаму характару пластычных відаў мастацтва. Гэтаму спрыяюць і выразныя магчымасці барока. Рэалізацыя іх ажыццяўляецца на розных узроўнях і ў розных напрамках. Падкрэсленая магутнасць і ўнутраная сіла вобразаў, рэалізуючых ідэю «рыцара-каталіка», узмоцненыя барочнай дынамікай і інтэнсіўнасцю эмацыянальнага стану, складаюць адну з адметных плыней у тым напрамку развіцця скульптуры, які звязаны або непасрэдна арыентуецца на заходнееўрапейскае барока. Найбольш паслядоўна пранікненне барочных кампазіцый і стылістычных прыёмаў прасочваецца ў пластыцы паўночна-заходніх раёнаў Беларусі, дзе значная роля належыць двум буйным культурным і палітычным цэнтрам Вялікага княства Літоўскага — Вільні і Гродна.

Другі напрамак, што ў пэўнай ступені вызначыў адметныя і своеасаблівыя рысы беларускай скульптуры, узыходзіць да мясцовых традыцый і шмат у чым арыентуецца на мастацтва папярэдняга стагоддзя. Ён амаль цалкам абумоўлены творчасцю народных разьбяроў. Іх мастацкія ўяўленні ў многім адваротныя ўяўленням, а адсюль і вобразнаму ладу твораў заходнееўрапейскіх майстроў барока з характэрным для іх імкненнем да перадачы знешніх прыкмет пачуцця, да эфектнасці поз і рухаў. Вызначальнай рысай беларускай скульптуры гэтага напрамку з'яўляецца цікавасць да ўраўнаважанага, унутрана значнага стану персанажаў, імкненне да абагульненых форм, лаканізму пластычнай мовы. Гэтыя ў многім традыцыйныя рысы з'явіліся не ў XVIII ст., а значна раней, і глыбокія карані іх ідуць ад эстэтычных уяўленняў старажытнарускага мастацтва. Скульптура такога напрамку афарбавана мясцовай своеасаблівасцю і ўяўляе сабой асноўны кірунак «нізавога барока», звязанага ў першыя дзесяцігоддзі XVIII ст. з уніяцкім мастацтвам. Свецкая ж

[62] Добрянский Ф. Описание рукописей. С. 57—58. № 46.

187. Разьбяр Ян Хрысціян Шміт з памочнікамі. Галоўны алтар езуіцкага касцёла ў Гродна. 1737—1760



скульптура ў першай палове XVIII ст. не атрымала прыкметнага распаўсюджання.

З 30-х гадоў XVIII ст., калі эканамічнае жыццё ў Беларусі стала наладжвацца, аднаўляюцца або расшыраюцца ранейшыя пабудовы, якія атрымліваюць пры гэтым новыя барочныя інтэр'еры. У гэты час ствараецца шэраг цікавых скульптурных алтароў. Нярэдка яны, наследуючы і развіваючы канструкцыйную аснову алтароў папярэдняга стагоддзя з іх імкненнем уразіць уяўленне гледача, павялічваюцца ў памерах, ускладняюцца ў сілуэце, насычаюцца фігурнай і архітэктурнай пластыкай, становяцца больш багатымі і жывапіснымі. Да стварэння вялікіх алтароў і алтарных комплексаў, якія з'яўляліся сінтэтычным відам манументальнай, дэкаратыўнай і архітэктурнай пластыкі, жывапісу, дэкаратыўнай разьбы, прыцягваюцца мастакі і майстры розных прафесій: архітэктары, скульптары, сталяры, разьбяры або лепшчыкі, мастакі-жывапісцы. Так, першапачатковыя драўляныя алтары ў базыльянскім касцёле ў Барунах — праца разьбяра Фрэдэрыка Квечура, сталяра Паўла Якавіцкага, мастака Сымона Урублеўскага і інш.[63]

У 20—30-я гады XVIII ст. ствараюцца новыя алтары ў Пінскім францысканскім касцёле. Дэкаратыўна багаты інтэр'ер касцёла з пазбаўленай дынамікі аб'ёмнай скульптурай, увасабляючай вобразы значныя, далёкія ад экзальтацыі, з некалькі ўсхваляванай атмасферай прадстаўляе сабой мастацтва барока, своеасаблівага не столькі сваёй правінцыяльнасцю ў адносінах да буйных мастацкіх цэнтраў Рэчы Паспалітай, колькі індывідуальнасцю яго стваральнікаў. У той жа час у ім ужо закладзены рысы, характэрныя для алтароў другой паловы XVIII ст.,— тып бакавога алтара, размешчанага пад вуглом да падоўжнай восі будынка, у якім адсутнічаюць ярусныя члянenні і складанапрофільнае завяршэнне, новае разуменне актыўнай кампазіцыйнай ролі святлоценявых рэфлексаў.

188. Разьбяр Ян Хрысціян Шміт з памочнікамі. Галоўны алтар езуіцкага касцёла ў Гродна. 1737—1760. Фрагмент

У архітэктурным і скульптурна-дэкаратыўным афармленні інтэр'ераў вялікіх касцёлаў і манастырскіх комплексаў найбольш поўнае ўвасабленне знаходзяць вобразна-стылістычныя прыёмы барока, арыентаванага на заходнееўрапейскае. Асаблівым размахам вызначаюцца будынкі езуітаў. Калегіумы, манастыры і касцёлы гэтага ордэна былі ў многіх месцах: Нясвіжы, Пінску, Оршы, Жодзішках, Гродна, Мінску, Полацку, Віцебску, Слуцку. Узводзілі і аздаблялі іх як замежныя, так і таленавітыя мясцовыя майстры.

У першай палове — сярэдзіне XVIII ст. фарміруецца інтэр'ер бы-

[63] Lopacinski E. Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim księstwie Litewskim (XV—XIX ww.). Wilno, 1946. S. 73, 84.

лога езуіцкага касцёла ў Гродна. Асноўную дэкаратыўную[64] і сэнсавую нагрузку тут нясуць драўляныя алтары: восем (па чатыры справа і злева) — каля пілонаў уздоўж цэнтральнага нефа, два — у паўночным і паўднёвым крылах трансепта, два — у капліцах (адзін з іх каменны, 2-я палова XVIII ст.) і галоўны алтар.

Кампазіцыйная задума скульптурна-дэкаратыўнага інтэр'ера Гродзенскага касцёла ва ўсіх адносінах адрозніваецца ад інтэр'ера францысканскага касцёла ў Пінску. Трапіўшы ў касцёл праз галоўны ўваход, можна бачыць толькі першыя бакавыя алтары. Астатнія часткова схаваны пілонамі, а слаба асветлены галоўны алтар на паўсотметровай адлегласці ад галоўнага ўваходу амаль не чытаецца. Па меры руху ўперад, да цэнтра, адкрываюцца сапраўдныя памеры касцёла і яго багацце: у полі зроку з'яўляюцца бакавыя алтары, а насычанасць іх пластыкай і разьбой паступова нарастае ад уваходу да цэнтра[65] і дасягае свайго апагею ў галоўным алтары. Паступовае разгортванне багацця касцёла, што стварае эфект нечаканасці, грандыёзнасць яго памераў, якая адкрываецца ў падкупальнай прасторы, маштабы вялізных, аднак суразмерных будынку алтароў — чыста барочны прыём, паслядоўна рэалізаваны езуітамі ў духу твораў Берніні.

Разьбяны драўляны галоўны алтар, работы над стварэннем якога пачаліся ў 1735 г.[66],— унікальны ў сваім родзе. Займаючы ўвесь прэзбітэрый, ён уздымаецца да самых скляпенняў і завяршаецца глорыяй у конце апсіды. Два яго багата ўпрыгожаныя дэкаратыўнай разьбой ярусы, пастаўленыя на цокаль, насычаны архітэктурнай пластыкай. Кожны ярус увянчаны аб'ёмнай скульптурай. Як і бакавыя, галоўны алтар вызначаецца завершанасцю добра прадуманай кампазіцыі, у якой урачыстая, але стрыманая пышнасць арганічна спалучаецца з эмацыянальнай прыўзнятасцю, строгая іерархія — з тонкім улікам псіхалогіі ўспрымання гледачом. У кампазіцыі фігурная пластыка ўтварае тры планы, кожнаму з якіх адведзена свая выключная роля. Першы план — добра асветленыя постаці апосталаў на кансолях цо-

189. Хрыстос перад Пілатам. XVIII ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік

[64] Пазнейшая афарбоўка «пад мармур» моцна змяніла паліхромію галоўнага і часткі бакавых алтароў.

[65] Гэты ж прынцып паўтараецца ў інтэр'еры Троіцкага касцёла ў Слоніме (сярэдзіна 60-х гг. XVIII ст.).

[66] Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej do neoklasycyzmu. Wilno, 1938—1939.

кальнага яруса. Яны высунуты ўперад, адарваны ад фону, якім служаць канеліраваныя калоны і пілястры, і добра «чытаюцца» з падкупальнай прасторы. Таму ім адводзіцца асноўная роля эмацыянальнага ўздзеяння праз прамую апеляцыю да пачуццяў гледача, а дасягаецца гэта выключным кампазіцыйным вырашэннем прасторы: рад постацей апосталаў, якія ўзвышаюцца над гледачом, ахопліваюць яго паўкругам. Іх жэсты нібы ўключаюць гледача ў маўклівую размову-роздум і ўносяць усхваляваную напружанасць. Нягледзячы на асаблівасці ўзросту, твары апосталаў маюць аднолькавыя рысы — яшчэ адзін выразны прыём, з дапамогай якога будуецца разгорнуты спектр эмацыянальнага стану — ад унутранага засяроджанага да знешне ўсхваляванага.

Другі план, утвораны меншай па памерах скульптурай паміж ярусамі і ў завяршэнні алтара, выконвае ў асноўным дэкаратыўную ролю. Нарэшце, трэці план — цэнтральныя, самыя вялікія ў кожным ярусе фігуры прапаведніка Францыска-Ксаверыя, патрона касцёла, і Хрыста крыху паглыблены ў нішы. Разам з глорыяй яны вылучаюць вертыкаль галоўнага алтара, чым (як і памерамі) падкрэсліваецца іх асаблівая роля. Ксаверый аказаўся на перасячэнні вертыкальнай і гарызантальнай галоўных кампазіцыйных ліній, чым яўна акцэнтуецца яго фігура ва ўсім галоўным алтары.

У фарным касцёле атрымаў завяршэнне развіты апостальскі ярус. Рад, складзены з дванаццаці фігур апосталаў у натуральную велічыню, быў устаноўлены (каля 1710 г.) і ў Мінскім кафедральным (былым езуіцкім) касцёле. Вылучаючы апосталаў у асобны ярус, езуіты мовай пластыкі імкнуліся апеляваць да аўтарытэту раннехрысціянскіх святых, што на беларускіх землях з XVII ст. вельмі выразна рабілася з дапамогай жывапіснага апостальскага рада ў іканастасах. У Гродзенскім езуіцкім касцёле ярусная кампазіцыя галоўнага алтара з падкрэсленай вертыкаллю ў канструкцыйных і змястоўных адносінах аналагічная кампазіцыям беларускіх іканастасаў.

Сказаным не вычэрпваецца задума алтара. Аддаючы яўную перавагу ідэі актыўнай прапаведніцкай дзейнасці, ствараючы адпаведны эмацыянальны настрой, гродзенскі алтар уключае ў сябе выявы алегарычных персанажаў. Гэта перш за ўсё сцэна-алегорыя чатырох краін свету, увасобленых у вобразах укленчаных жанчын, якія схіляюць галовы перад глорыяй. Святло, якое пранікае ў прэзбітэрый праз авальнае акно ў цэнтры глорыі, у XVIII ст. асацыіравалася з боскім. Таму алегарычная сцэна, што завяршае алтар, мела і сімвалічны сэнс. Сярод краін свету з аднаго боку глорыі — Еўропа ў вобразе жанчыны, якая абапіраецца на зямны шар, і Азія ў вобразе жанчыны са свяцільнікам. З другога боку — алегарычныя вобразы Афрыкі (жанчына ў масцы) і Амерыкі. Апостальскі рад замыкаюць меншыя па памерах постаці жанчыны ў кароне і мужчыны са шчытом, на якім адлюстраваны герб фундатараў алтара — мсціслаўскага капіталяна Самуэля Лазова і яго жонкі Канстанцыі, а самі постаці — аднайменныя ім святыя.

У тарцовых алтарах трансепта (Казіміра і Станіслава) цэнтральнае месца займаюць свецкія сюжэты. Разьбой і аб'ёмнай пластыкай тут увасоблена ідэя праслаўлення каралеўскай улады і уніі Польшчы з Вялікім княствам Літоўскім. Шырыня ідэалагічнай задумы інтэр'ера Гродзенскага касцёла не выпадковая і адлюстроўвае палітыку ордэна езуітаў на землях княства.

Разьбяны скульптурна-дэкаратыўны інтэр'ер касцёла стварaўся на працягу першай паловы XVIII ст. З архіўных матэрыялаў вядома, што шэсць бакавых алтароў былі прыве-

зены ў пачатку XVIII ст. з Круляўца (зараз Калінінград) — даўнішняга гандлёвага пасрэдніка беларускіх гарадоў[67], з якім падтрымліваліся даволі цесныя культурныя кантакты[68]. Два бакавыя алтары ў трансепце былі створаны ў 1727 г., пра што сведчыць дата ў картушы з ініцыяламі Марыі на адным з іх. Работы над аздабленнем касцёла працягваліся і пасля асвячэння яго ў 1733 г. Вядома, што з 1678 г. у Гродна збіраліся соймы(кожны трэці) Рэчы Паспалітай і ўсе ўрачыстасці, звязаныя з імі, адбываліся ў касцёле. Верагодна, таму ў верасні 1736 г. быў заключаны кантракт з Янам Шмітам на стварэнне ў касцёле новага галоўнага алтара[69]. Кіраўнік славутай скульптурна-разьбярскай майстэрні ў Рэшлі (цяпер Ольштынскае ваяводства, ПНР) разам з шасцю памочнікамі і вучнем павінен быў у кароткі тэрмін (да жніўня 1737 г.) разабраць стары галоўны алтар і зрабіць новы. Толькі дзве асноўныя ў алтары фігуры (Хрыста і Ксаверыя) былі прывезены з Рэшля, усё астатняе выконвалася на месцы. Асаблівая ўвага звярталася на непаўторнасць кампазіцыі алтара, яго мастацкія вартасці і суадносіны з архітэктурай усяго будынка[70]. Жывапісныя работы ў галоўным алтары працягваліся да сярэдзіны стагоддзя; у 1749—1753 гг. пры іх заканчэнні працуе мастак Фрэдэрык Обст. Ён жа прымаў удзел у заканчэнні работ над амбонам, які ўжо мае пэўныя рысы ракако.

Барочная скульптура Беларусі XVIII ст. вельмі разнастайная па характару, своеасаблівая ў фармальна-стылістычных і сэнсавых адносінах. Але з першай паловы XVIII ст. у драўлянай пластыцы пачынае пераважаць мясцовая школа, якая пры ўсёй разнастайнасці твораў вызначаецца экспрэсіўнасцю пластычнай мовы і павышанай цікавасцю да ўнутранага стану персанажаў. Уплыў гэтай школы ў значнай ступені адбіваецца і на творах, аўтары якіх арыентаваліся на заходнееўрапейскае барока. Гэта ўнесла ў іх вобразна-псіхалагічны змест больш раўнавагі, значнасці, не закранаючы, як правіла, знешняй дынамікі і жывапіснасці поз і жэстаў. Пакуль што цяжка вызначыць рэгіянальныя асаблівасці скульптуры. У самых агульных рысах для драўлянай пластыкі паўднёвых і ўсходніх абласцей Беларусі характэрна большая стрыманасць, нават некаторая статычнасць, чым для цэнтральных і асабліва паўночна-заходніх, дзе ўплыў барока быў больш моцны і глыбокі і скульптура вызначаецца напружанасцю, павышанай знешняй дынамікай, шырынёй руху і эфектнай мадэліроўкай адзення. На Гродзеншчыне найбольш поўна выявілася імкненне да манументалізацыі вобразаў. Дасягалася гэта не столькі за кошт барочных выразна-пластычных прыёмаў, колькі за кошт узмацнення экспрэсіўнай дэфармацыі фігур, а ў першую чаргу рыс твару: глыбока пасаджаныя вочы, моцна падкрэсленыя скулы і г. д. Пры гэтым майстры імкнуцца да абагульненай трактоўкі адзення, канцэнтруючы ўвагу на тварах і постацях (апосталы Пётр і Павел з в. Дварэц, 1-я палова XVIII ст., МСБК) або на рашучых жэстах (Іосіф з дзіцем, в. Правыя Масты, сярэдзіна XVIII ст., МСБК).

Характарыстыка ўнутранага стану вобраза ў параўнанні з пластыкай

---

[67] Гісторыя Беларускай ССР. У 5 т. Мн., 1972. Т. 1. С. 332, 346.

[68] Łopacinski E. Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim księstwie Litewskim (XV—XIX ww.); Wiadomośći o artystach Wilna i ziem okolicznych//Prace i materiały Spraw. SHS TPN w Wilnie. Wilno, 1938/1939. T. 3. S. 323.

[69] Квитницкая Е. Д. Белорусские коллегиумы XVIII века//Архит. наследство. 1972. Т. 19. С. 20; Гаршкавоз В., Ярашэвіч А. Выдатны помнік барока ў Гродне//Мастацтва Беларусі. 1984. № 9. С. 54—56.

[70] Пластыка Беларусі XII — XVIII стагоддзяў. С. 122.

XVII ст. змяняецца — ад унутранай замкнёнасці і ўзвышанасці ў бок эмацыянальнай насычанасці. Гэта добра відаць у скульптуры Марыі з дзіцем з Нясвіжа (пачатак XVIII ст.). Мажная, у чырвонай, высока падперазанай суконцы, з вялікім чыстым тварам, на якім выдзяляюцца адкрытыя, поўныя шчокі, яна пазбаўлена незямных пачуццяў і ўвасабляе цеплыню мацярынства і сямейнага ачага. Мяккасць і жаноцкасць вобраза мастак падкрэслівае плаўнай дугой напаўсагнутай рукі і крыса сіняга плашча, што ахінае яе постаць.

Нясвіжская скульптура ў многіх адносінах уяўляе сабой узор пераходнага перыяду. З пачатку XVIII ст. глыбокая адухоўленасць, уласцівая лепшым творам пластыкі, паступова выцясняецца прыземленасцю мастацкіх вобразаў. Крыніцу натхнення мастакі знаходзяць у навакольным жыцці: тыпаж набывае ўпэўненую канкрэтнасць, фігуры і жэсты — рэальную вуглаватасць, натуральнасць. Аднак рэалістычнасць і прыземленасць скульптурных вобразаў XVIII ст. не разбураюць сам вобраз. Наадварот, гэты працэс суправаджаецца раскрыццём цэльнага характару ўнутранага паглыбленага стану персанажа. Іменна гэтыя характарыстыкі вызначаюць тыповыя якасці фігур апосталаў Пятра і Паўла на амбоне Пінскага францысканскага касцёла.

Драўляная скульптура «нізавога барока», якая ў свой час была шырока распаўсюджана на Беларусі і прызначалася шырокім колам грамадства, у наступныя стагоддзі была амаль знішчана. Створаная цэхавымі раменнікамі, манахамі або скульптарамі-«партачамі» (г. зн. не членамі цэхавых аб'яднанняў), яна не прэтэндавала на шырыню абагульнення, вызначаючыся вялікай стылістычнай свабодай.

Эстэтычныя каштоўнасці позняга барока цікавяць мясцовых разьбяроў у меншай ступені, чым яго выяўленчыя і стылістычныя прыёмы. Скарыстоўваючы іх у той ці іншай ступені, разьбяры часта застаюцца ў рамках увогуле статычнай мадэлі: павышаная дынаміка і раскрытасць, прыўзнятасць пачуццяў не могуць не разбурыць паглыбленасці і засяроджанасці ўнутранага стану. Большай выразнасці яны дасягаюць з дапамогай смелай і экспрэсіўнай дэфармацыі частак цела, фігуры, рыс твару. У скульптуры Яна Непамука[71] (в. Вялікае Падлессе Ляхавіцкага р-на Брэсцкай вобл.) амаль на адну трэць укарочаны фігура і рукі, аднак павялічана кісць благаслаўляючай рукі. Па народных уяўленнях, Непамук — засцерагальнік ад паводак, таму яго выявы ставіліся каля вёскі ў прыдарожных капліцах. Ад гэтай яго функцыі і зыходзіў разьбяр, дэфармуючы фігуру Непамука і завастраючы такім чынам увагу на засяроджаным твары і благаслаўляючым жэсце.

У першай палове XVIII ст. распаўсюджаным творам скульптуры становіцца распяцце, якое скарыстоўвалася ў інтэр'ерах і экстэр'ерах культавых пабудоў, часта ставілася ў прыдарожных капліčках, а таксама на магільных крыжах як сімвал адыходу на вечны спакой. Укладаючы ў гэты сюжэт такі сэнс, разьбяры пазбягаюць перадачы фізічных пакут, характэрных для барочных «круцыфіксаў». Побач з абагульнена трактаванымі фігурамі ў распяццях сустракаюцца і дэфармаваныя. У інтэрпрэтацыі таленавітага разьбяра распяцце з г. п. Антопаль Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці (сярэдзіна XVIII ст., МСБК) з шырока раскінутымі вялікімі рукамі і значна павялічанымі кісцямі з сімвала збаўлення ператвараецца ў сімвал засцярогі ад жыццёвых нягод.

Скульптуры першай паловы XVIII ст. уласцівы спакойная, до-

---

[71] Сюжэт атрымаў шырокае распаўсюджанне на Беларусі з 30-х гадоў XVIII ст.

сыць статычная поза, характэрная для пластыкі ранейшага перыяду, імкненне да франтальнасці некалькі выцягнутай фігуры. У скульптуры «Ессе Homo» (в. Азяты Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл., сярэдзіна XVIII ст., ДММ) нават колер баграніцы, выкананы пазалотай «саламянага» адзення з сінімі васількамі, сведчыць пра своеасаблівы мастацкі густ аўтара і ўплыў паліхроміі папярэдняга стагоддзя. Але вызначальная рыса гэтай працы — неўласцівая скульптуры XVII ст. напружанасць у прыўзнятых руках, гатовых разарваць вяроўкі. Яны нібы супрацьпастаўляюцца ў цэлым спакойнай позе.

Характэрныя для барока кантрасты выступаюць як кантрасты формы і зместу або кантрасты рытмаў і зборак адзення. Выдатны ўзор такога тыпу — «Хрыстос ля слупа» з в. Сакалова Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці (ДММ) — вызначаецца абвострана-эмацыянальнай перадачай стану персанажа, жаданнем выявіць ідэю перавагі духоўнай сілы, яе адвечнай каштоўнасці. Мастацка-вобразнае раскрыццё задумы дасягаецца супастаўленнем двух кантрастных пачаткаў, якія ствараюць эмацыянальную глыбіню вобраза. З аднаго боку — унутрана ўраўнаважаны самапаглыблены стан персанажа, які праяўляецца ў бязвольнай спакойнай позе са зведзенымі ў каленях укарочанымі нагамі, у нахіле галавы і доўгіх, нібы плёткі, руках. Гэты стан падкрэслены плаўнымі акруглымі лініямі ўсёй, вельмі абагульнена трактаванай постаці. З другога боку — рэзкія, вуглаватыя, надзвычай экспрэсіўна асіметрызаваныя рысы твару са скошанай набок барадой, смелае парушэнне прапорцый фігуры і асобных яе частак.

На працягу першай паловы XVIII ст. атрымліваюць далейшае развіццё рэалістычныя тэндэнцыі. Рысы персанажаў становяцца больш індывідуалізаванымі і характарнымі ў процілегласць выразна-пластычным прыёмам, якія пры шырокім скарыстанні дэфармацый, лаканізме і абагульненай трактоўцы форм вызначаюцца ўмоўнасцю.

190. «Гэта чалавек» (ЕССЕ НОМО). З в. Азяты Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. 3-я чвэрць XVIII ст. ДММ БССР

Пасля закрыцця амаль усіх брацкіх друкарняў, забароны афіцыйнага ўжывання беларускай мовы (1696) у духоўным жыцці народа ўзрастае значэнне вуснапаэтычнай творчасці. Яе плённы ўплыў праявіўся ў літаратуры таго часу, якая скарыстоўвала вобразнасць народнай мовы і фальклорныя прыёмы. «Упершыню

191. Маці боская з дзіцем. З в. Хойнікі Брэсцкай вобл. XVIII ст.

ў беларускай літаратуры селянін стаў station станоўчым героем мастацкага твора» [72]. Цэлым шэрагам агульных з фальклорам рыс прасякнуты і вобразна-паэтычны змест драўлянай пластыкі: простанародны тыпаж, каржакаватыя постаці знаходзяцца ў прамой аналогіі з рысамі хрысціянскіх герояў цэлага шэрагу беларускіх казак [73]. Пластычная мова такая ж простая і выразная. Гэта далёка не выпадковае вобразна-пластычнае адзінства сведчыць пра глыбокую народную аснову творчасці разьбяроў. Запозненае пранікненне ў пластыку простанароднага светаўспрымання, фальклярызацыя яе персанажаў — працяг развіцця тых рыс беларускага мастацтва, якія ўжо знайшлі выяўленне ў жывапісе і гравюры першай паловы — сярэдзіны XVII ст.

З сярэдзіны XVIII ст. становіцца прыкметным уплыў ракако, які ішоў з Чэхіі і паўднёвай Германіі — краін, выхадцы з якіх складалі значную частку скульптараў, што працавалі на Беларусі. У найбольш поўнай ступені гэты ўплыў адбіўся ў драўляных скульптурах анёлаў з Камянца Брэсцкай вобласці (30—50-я гады XVIII ст., МСБК). Няўстойлівасць іх субтыльных постацей разам з далікатным складам цела і кантрапостнымі паставамі, значна замаскіраванымі разведзенымі і разгорнутымі каленямі, надае ім неўласцівую барока легкаважнасць і манернасць.

У 1759—1765 гг. віленскі лепшчык Іаган Хедэль стварае стукавы канфесіянал і ракайльныя алтары ў касцёле бернардзінак у Слоніме [74]. Зварот да стука як больш даўгавечнага матэрыялу пачаўся ў XVIII ст. са сталіцы княства Вільні, дзе пасля частых пажараў пры аднаўленні скульптурна-дэкаратыўных інтэр'ераў касцёлаў Якуба і Казіміра езуіты адмовіліся ад традыцыйнага дрэва.

Слонімскія алтары з нешматлі-

[72] БелСЭ. Мн., 1975. Т. 12. С. 541.

[73] Гл.: Антырэлігійныя казкі, частушкі, прыказкі: Фальклорны зб. 2-е выд. Мн., 1961.

[74] Lorentz S. Jan Krzysztof Glaubitz architekt wileński XVIII w. Warszawa, 1937. S. 11. На думку Лоранца, праекты алтароў належаць Я. Глаўбіцу (с. 27, 28); Гл. таксама: Słownik artystów polskich. Warszawa, 1980. T. 3. S. 18.

кай, пазбаўленай выразнасці ракайльнай скульптурай і сціплым арнаментальным дэкорам шмат у чым вызначаюць агульныя рысы больш простых стукавых алтароў наступных дзесяцігоддзяў. Магчыма, у гэтыя ж гады ствараюцца алтары ў слонімскім касцёле св. Тройцы і ў Барунах, дзе працаваў скульптар і стукатар Рыгор Свядзінскі[75]. Найбольш значныя збудаванні гэтага перыяду — ракайльныя стукавыя алтары з драўлянай скульптурай у Дзятлаўскім касцёле (Гродзенская вобл.), створаныя пасля пажару 1754 г. Галоўны алтар з вялікай глорыяй у концы апсіды і бакавыя алтары, якія ўпіраюцца ў скляпенні з распластанымі па іх вялікімі картушамі, умела звязаны ў адзіную кампазіцыю, што займае ўвесь прэзбітэрый. Гэтыя рысы архітэктуры разам з крыху манернай скульптурай у першым ярусе алтара выдаюць іх прыналежнасць віленскай школе. Прыкметна змененыя суадносіны паміж прапорцыямі алтароў і павялічанымі памерамі знешне эфектнай фігурнай пластыкі прывялі да змяншэння іх манументальнасці, што прымусіла заняць алтарнымі картушамі частку скляпенняў, каб такім чынам неяк захаваць неабходныя прапорцыі.

У перыяд 70—80-х гадоў атрымліваюць таксама распаўсюджанне і крайнія формы экзальтаванага стану (стукавая скульптура ў Слонімскім касцёле бернардзінцаў, касцёле ў Поразава Гродзенскай вобл.). Значна ўзрастае амплітуда рухаў, павышаецца дэкаратыўнасць скульптуры, што, аднак, не ўплывае на манументальнасць вобразаў. Пры гэтым познебарочная дынаміка ў спалучэнні з экспрэсіўнай дэфармацыяй часам вядзе да экзальтаванай тэатральнасці (скульптура ў нішах Гродзенскага касцёла 1768 г. з характэрнай для львоўскай школы мадэліроўкай адзення ў выглядзе шырокіх пласцін).

На землях Беларусі ракако пераплятаецца з барока. Скульптура гэтага часу не заўсёды дасягае ракайльнай лёгкасці, беручы толькі яго стылістычныя асаблівасці. Не знаходзіць шырокага распаўсюджання і паўсюдны ў дэкоры ракако матыў ракайлю, саступаючы месца лістам аканту, сухім або буйным, з нечакана дробнымі кветкамі. Мясцовае барока толькі ў некаторых выпадках губляе свой манументалізм і сілу эмацыянальнага ўздзеяння. Для рэгіянальнай школы, што склалася ў перыяд ракако на землях Гродзеншчыны і ў паўночна-заходніх раёнах

192. Анёл. XVIII ст. З в. Сцяпанкі Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. ДММ БССР

[75] Lopacinski E. Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim księstwie Litewskim (XV—XIX ww.). S. 115.

сучаснай Мінскай вобласці, характэрны парушэнне прапорцый фігур, свабодная, пазбаўленая драматычнага пафасу жэстыкуляцыя. У духу традыцый позняга барока па-ранейшаму часта скарыстоўваецца цялесная карнацыя.

Своеасаблівасць драўлянай пластыкі гэтага перыяду і ў тым, што вобразы яе не губляюць глыбіні і ўнутранай значнасці. Характэрны для сярэдзіны XVIII ст. узор — скульптура евангеліста з в. Нягневічы Гродзенскай вобласці (ДММ). Яго твар, спакойны і ўважлівы, мае партрэтныя рысы. Майстар свабодна валодае прыёмамі пластычнай дэфармацыі: дрэва ў яго руках набывае плаўныя акруглыя формы, лініі — натуральную прастату, а ўся фігура — разнастайнасць выразных і пластычна-жывапісных ракурсаў, што робіць яе экспрэсіўнай.

193. Юрый. Сярэдзіна XVIII ст. ДММ БССР

194. Юрый. XVIII ст. Пінскі францысканскі касцёл

Павышаная жывапіснасць драўлянай скульптуры — адна з характэрных яе рыс. Складкі адзення набываюць большую глыбіню, становяцца часта раздвоенымі і канчаюцца буйнымі завіткамі. Нібы парывам ветру загнутае да пояса крыссе адзення ўтварае эфектныя плаўныя або ломкія складкі. У скульптурах апосталаў з Магілёўскага краязнаўчага музея, спакойных і засяроджаных, складкі плашчоў, шчыльна прыціс-

нутыя да ног, утвараюць нешта накшталт асіметрычных ракайльных картушаў.

Жывапіснасць познебарочнай скульптуры надае дынаміка фігур. Не жадаючы разбіваць унутраны спакой і засяроджанасць, мясцовыя разьбяры часта пераводзяць яе ў павышаную жэстыкуляцыю, дзякуючы чаму фігуры набываюць «танцуючы» характар (скульптуры апосталаў Пятра і Паўла з в. Выгалененты Смаргонскага р-на). Асіметрыя становіцца вядучым прынцыпам формаўтварэння. Складкі адзення напаўняюцца ветрам: усё, што можа быць змешчана ўбок (крыссе адзення, барада, валасы), змяшчаецца. Адно плячо апускаецца ніжэй другога, адводзіцца назад, надаючы постацям некатoрую закручанасць. Асіметрызуюцца твары, перакошваюцца насы, лінія вачэй. Асаблівую ролю адыгрывае шматколерная паліхромія скульптуры. Шырока выкарыстоўваюцца актыўныя сакавітыя колеры: сіні, чырвоны, белы і іншыя ў спалучэнні з пазалотай. Высокім мастацкім узроўнем вызначаецца скульптура святога з в. Трабы Гродзенскай вобласці (МСБК), у якой пануе дух ракако. Пластычная лёгкасць фігуры і жэстаў цудоўна спалучаецца з прывабнымі фарбамі сіняга з чырвоным споду адзення, цёмна-карычневай шапкай валасоў, высветленай вохрыстай карнацыяй.

195. Марк. Сярэдзіна XVIII ст. З в. Нягневічы Навагрудскага р-на Гродзенскай вобл.

Барока на Беларусі трымаецца да канца стагоддзя, не вызнаючыся, аднак, ні высокім узроўнем, ні разнастайнасцю пластыкі папярэдніх дзесяцігоддзяў.

Класіцызм, які пранікае ў Беларусь у канцы 70-х гадоў, у аб'ёмнай скульптуры XVIII ст. не пакінуў прыкметнага следу. Першыя найбольш значныя творы гэтага стылю звязаны са свецкім мастацтвам, менавіта з палацавай архітэктурай і творчасцю італьянскага архітэктара Дж. Сака. Па яго праектах у 80-я гады былі выкананы стукавыя дэкарацыі ў Свяцкім палацы [76] (Гродзенскі р-н, не захаваліся), а таксама ў гродзенскім Новым замку, у стварэнні якіх прымалі ўдзел прыватныя каралеўскія скульптары І. Гавеман,

[76] Tatarkiewicz W. O sztuce polskiej XVII i XVIII w.: Architektura — rzeźba. Warszawa, 1966.

196. Пётр. Сярэдзіна XVIII ст. З в. Нягневічы Навагрудскага р-на Гродзенскай вобл. ДММ БССР

Відэман і інш.[77] Верагодна, у гэтыя ж гады набывае каштоўнае ў мастацкіх адносінах стукавае аздабленне бакавая капліца ў Гродзенскім францысканскім касцёле. Шэраг дэталей, такіх, як складкі адзення, некаторая матэрыяльная грубаватасць пастацей, гірлянды картушаў з лісця аканту і лаўра, гавораць аб пераходным стылі (так званы станіславаўскі класіцызм). Аб'ёмная драўляная скульптура гэтага перыяду, звычайна таніраваная белым колерам, што імітавала колер гіпсу,— сухаватая і халодная, пазбаўлена многіх выяўленчых якасцей пластыкі папярэдніх дзесяцігоддзяў (фігуры Кацярыны і Казіміра з вв. Суботнікі і Радунь Гродзенскай вобл.).

Пад уплывам класіцызму ў скульптуры 70-х гадоў пачынаюць знікаць напоўненыя ветрам складкі, жывапіснасць і багацце ракурсаў познебарочнай скульптуры — позы становяцца спакойнымі. Назіраецца зварот да форм і прыёмаў больш ранняга часу. Так, у дэкоры галоўнага алтара ў Мураванай Ашмянцы Гродзенскай вобласці скарыстаны арнамент з буйнымі завіткамі, блізкімі па характару да дэкору разьбяной царскай брамы 1669 г. з Мікалаеўскай царквы Магілёва; паясныя выявы юнакоў, што падтрымліваюць арнаментальныя гірлянды, сустракаюцца ў дэкаратыўным афармленні алтара першай паловы XVII ст. у Будславе (Мядзельскі р-н Мінскай вобл.). Асноўная ўвага канцэнтруецца на тварах, якія прапрацоўваюцца больш старанна і дэтальна. Узрастае сухасць у трактоўцы адзення. Гэта рыса ўласціва цудоўнай скульптуры Пятра з в. Правыя Масты Гродзенскай вобласці.

Такім чынам, у беларускай драўлянай пластыцы першай паловы XVIII ст. склаліся і атрымалі шырокае распаўсюджанне вобразна-стылістычныя асаблівасці мясцовага «нізавога» барока, характэрнымі для якога былі шырокае і экспрэсіўнае скарыстанне дэфармацый фігуры, частак цела, рыс твару, абагульненасць трактоўкі фігуры і адзення,

---

[77] Morelowski M. Materiały do dziejów artystycznych Nowego Zamku w Grodnie // Prace i materiały Spraw. SHS TPN w Wilnie. Wilno, 1938/1939. T. 3. S. 143—149. Полацкія езуіты пры калегіуме мелі майстэрню, дзе рыхтавалі штукатураў. Гл. таксама: Brеżgo B. Sztuki piękne w Kolegium oraz w akademii jezuitów w Polocku w XVIII—XIX ww. // Prace i materiały Spraw. SHS TPN w Wilnie. Wilno, 1938/1939. T. 3. S. 29—39.

простанародны тыпаж. У другой палове стагоддзя гэтыя рысы кансервуюцца ў народнай пластыцы, якая вызначаецца на землях Беларусі надзвычайным лаканізмам пластычнай мовы.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Пасля некаторага эканамічнага і культурнага спаду, які ў сувязі са шматлікімі войнамі быў характэрным для другой паловы XVII ст., у XVIII ст. узнаўляецца рамесніцкая вытворчасць, расце колькасць рамеснікаў у гарадах, прадаўжаецца працэс іх канцэнтрацыі ў цэхавых арганізацыях. Шырока развіваецца мануфактурна-вотчынная вытворчасць усіх відаў мастацкіх вырабаў. Пры памешчыцкіх маёнтках і манастырах узнікаюць буйныя майстэрні, якія працуюць на патрэбы феадалаў, а таксама на рынак, даючы асноўную колькасць мастацкіх вырабаў. Дармавая праца прыгоннага селяніна забяспечвала памешчыцкія і манастырскія гаспадаркі ўсім неабходным і прыносіла ім вялікія прыбыткі. У сувязі з гэтым пытанню развіцця рамесніцкай вытворчасці ўдзялялася вялікая ўвага.

Вызначальную ролю ў развіцці эканомікі, прамысловасці і мастацкіх рамёстваў Беларусі таго часу адыгралі буйныя беларускія, польскія і ўкраінскія магнаты і сам кароль Рэчы Паспалітай Станіслаў Аўгуст, якія мелі значныя капіталы і былі ўладарамі вялікіх тэрыторый у Беларусі. Асноўны напрамак быў узяты на развіццё мастацкіх рамёстваў, заснаваных на шматвяковым вопыце мясцовых рамеснікаў. Менавіта мясцовае рамяство папярэднічала з'яўленню на Беларусі ў XVIII ст. буйных мануфактур. Пры манастырскіх і памешчыцкіх маёнтках налічвалася дзесяткі мануфактур рознага профілю: шаўковых паясоў у Слуцку і Нясвіжы, суконныя і палатняныя ў Ружанах, Бабоўні, Падласосні, габеленаў у Гродзенскай каралеўскай эканоміі, Міры, Карэлічах, жалезаплавільныя заводы ў Вішневе і Бакштах, шліфавальны завод па вырабу рэчаў з каменю ў Янкавічах, мануфактура шклярусу і фаянсавага посуду ў Гродна, ліцейныя майстэрні ў Лагойску, Вілейцы, Дзісне і інш.

197. Флеты і келіх. 2-я пал. XVIII ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік

Яркую старонку ў гісторыю беларускага мастацкага шкла XVIII ст. упісалі гутнікі і гравіроўшчыкі, якія працавалі на шкларобчых мануфактурах князёў Радзівілаў у мястэчках Урэчча і Налібокі [78], дзе ўжо тады варылі крышталь [79].

---

[78] Зараз гарадскі пасёлак і вёска ў Мінскай вобласці.

[79] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло (XVI—XVIII стст.). Мн., 1977. С. 39.

За паўтара стагоддзя дзейнасці мануфактур тут з'явіліся свае прафесійныя мастакі — гравёры і шліфавальшчыкі, якія прынеслі шырокую вядомасць беларускаму шклу. Мастацкая дзейнасць стала для іх традыцыйнай і перадавалася з пакалення ў пакаленне. Архівы захавалі імёны праслаўленых майстроў. Гэта род патомных гравіроўшчыкаў і шліфавальшчыкаў па шклу Дубіцкіх — Мікалай, Ян, Пётр, Казімір, Ігнат, Тодар, Кароль і інш., некалькі пакаленняў Рымашэўскіх, Залескіх, Санцэвічаў, Александровічаў, Адамовічаў, Дашкевічаў і інш.

198. Прадметы з сервіза Урэцкай ці Налібоцкай мануфактуры. 2-я пал. XVIII ст. Кракаўскі Нацыянальны музей. ПНР

Асартымент вырабаў быў досыць шырокі: падсвечнікі, бакалы, флеты, келіхі, кілішкі, бутэлькі і графіны розных памераў, форм і прызначэння, шклянкі і шкляніцы (вялікіх памераў шклянкі з накрыўкамі), флягі, сталовыя камплекты, сервізы, якія ўключаюць наборы графінаў, бакалаў, келіхаў, кілішкаў і фляг розных памераў і прызначэння, але вырашаных у адным дэкаратыўна-стылявым ансамблі, сальнічкі, кружачкі да чаю і дэсертныя талерачкі, маслёнкі, салатнічкі, «барылцы» і «цабэркі», ампулкі для літургіі, слоікі, чарнільніцы, пясочныя гадзіннікі, шкельцы для акуляраў і гадзіннікаў, лямпы настольныя, наборы «фражэтовыя» (судкі для спецый).

Масавае бясколернае шкло жаўтаватага, зеленаватага ці дымчатага адценняў выраблялася з мясцовага пяску, які ўтрымліваў значны працэнт жалеза. Для абясколервання шкла дабаўлялі павялічаную дозу вокісу марганца, што давала ў асноўным ружавата-фіялетавыя адценні.

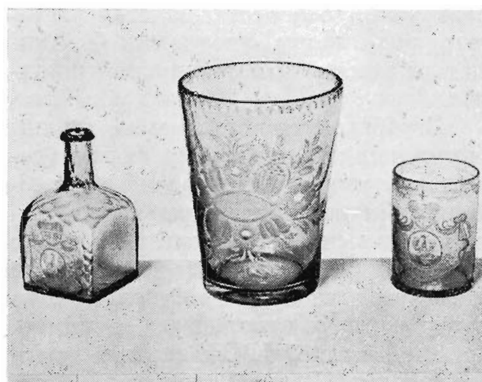
Для беларускіх шкляных вырабаў характэрна асіметрычнасць прафіляваных ножак і чаш бакалаў, кілішкаў, кубкаў. След ад понціі ў большасці выпадкаў не зашліфоўваўся. Краі стоп ножак у многіх вырабах загортваліся ўнутр ці вонкі ў выглядзе складкі-пятлі шырынёй 1,5—2 см. Гэты прыём сустракаецца таксама ў задзелцы краю вусця на сярэдневяковых сасудах з Полацка і Навагрудка, што стала ў далейшым традыцыйным у беларускім шкларобстве.

Усе гэтыя тэхналагічныя прыёмы былі звязаны з існуючымі ў Беларусі традыцыямі вырабу шкла метадам свабоднага выдзімання і якасцю мясцовай сыравіны, што ў сваю чаргу ўплывала на архітэктоніку посуду і яго каляровы лад.

Урэцка-налібоцкія шкляныя вырабы XVIII ст. выпускаліся ў асноўным з бясколернага шкла. Выраблялася таксама каляровае шкло, хаця ў меншай колькасці, чым бясколернае, але вельмі рэдкіх і насычаных адценняў: цёмна-зялёнае («смарагдавае»), цёмна-сіняе, чырвонае, цёмна-фіялетавае. Дэкарыравалася яно гэтак жа, як і бясколернае. Яго гранілі і гравіравалі тымі ж геральдычнымі і раслiннымі арнаментальнымі ўзорамі. Акрамя таго, у

1765—1766 гг. у Налібоках выраблялі посуд з малочнага шкла («карафінка колеру фаянсавага, акруглая, гладкая», «салатнічка колеру фаянсавага»). Мяркуючы па інвентарах

199. Посуд Урэцкай ці Налібоцкай мануфактуры. 2-я пал. XVIII ст. Кракаўскі Нацыянальны музей. ПНР



Налібок за 1799 г., малочнае шкло тут выраблялі і ў канцы XVIII ст., таму што згадваецца посуд, зроблены са шкла, «прэпараванага з косцю».

Найбольшая разнастайнасць форм наглядаецца сярод келіхаў. Чашы іх мелі форму або прафіляваную, або накшталт усечанага конуса. Прафіляваныя чашы выдзімалі трох відаў: з рэзкім перахопам у дне; званочкападобныя, г. зн. з плаўным перахопам; з трыма пукатасцямі па дне. Форма ўсечанага конуса і прафіляваная двух відаў (з рэзкім і плаўным перахопамі на дне) была запазычана з нямецкага шклаpобства. Аднак у адрозненне ад першапачатковых узораў беларускім келіхам уласціва іншая канфігурацыя чаш. Для нямецкіх вырабаў характэрна лінейная чоткасць абрысаў і сухасць, стрыманасць пры мадэліраванні профілю чашы. У беларускіх, наадварот, адчуваецца свабода і размашыстасць, што, з аднаго боку, было выклікана тэхналогіяй вырабу келіхаў (свабоднае выдзіманне), а з другога — шырынёй характару выканаўцаў, нязвыклых да жорсткай рэгламентацыі формы. Так, чашы келіхаў з рэзкім і плаўным перахопамі значна змяняліся за кошт перамяшчэння лініі перахопу ўверх, што прывяло да змянення прапарцыянальнасці. Калі ў нямецкіх вырабах гэта лінія праходзіць адразу пасля фіксавання дыяметра дна, то ва ўрэцка-налібоцкіх яна размяшчаецца значна вышэй. Сілуэт дна вырысоўваецца круглей і выразней, дно пашыраецца і робіцца масіўней, а сам профіль перахопу — больш глыбокім. Дыяметр выпукласці дна набліжаецца да дыяметра вусця, таму аб'ёмы верху і нізу чашы ўраўнаважваюцца і вырабы набываюць манументальнасць і большую ўстойлівасць. Гэтыя якасці ўзмацняюцца яшчэ за кошт абавязковага перавышэння дыяметра стапы над дыяметрам вусця чаш.

Агульны мастацкі строй урэцка-налібоцкіх вырабаў вырашае форма ножак келіхаў. У адрозненне ад нямецкага шкла балясіна іх прапарцыянальна заўсёды больш высокая, нібы выцягнутая ўверх, і таму беларускія келіхі здаюцца больш стройнымі. Калі ў нямецкіх келіхаў аб'ёмы «яблыкаў» па дыяметру заўсёды роўныя больш шырокай частцы балясіны, то ў беларускіх вырабаў яны значна меншыя за балясіны, што адбіваецца на агульным архітэктанічным строі келіхаў, паколькі выдзяляе балясіну ў важны мастацка-канструкцыйны элемент усёй кампазіцыйнай формы вырабаў. Па аб'ёму яна саступае толькі чашы, якая заўсёды з'яўляецца дамінуючай. Нязначнасць аб'ёмаў «яблыка» і «дзенежак» не дробіць агульную вертыкальную форму накіраванай увысь ножкі, а, наадварот, нібы працягвае яе нарошчваць. У нямецкіх вырабах «яблык» заўсёды сплюснуты пад цяжарам чашы, што ў сваю

чаргу цісне на кароткую і таксама нібы сплюснутую масіўную балясіну.

Вельмі самабытная і традыцыйная форма і канструкцыя ножкі ў выглядзе чашападобнага паддона. Упершыню такія ножкі-паддоны ў шкляных келіхаў паяўляюцца ў XV ст.[80] і бытуюць у XVI—XVII стст. у Мсціславе[81].

У імкненні да самастойнай творчасці беларускія гутнікі стварылі форму бакалаў і келіхаў зусім арыгінальную, якая нідзе больш не сустракалася: з трыма мяккімі цякучымі акруглымі выпукласцямі па дне чаш. Былі яны самым масавым посудам для піцця, паколькі вырабляліся нават без гравіроўкі, настолькі дасканалай была іх форма з выразным контурам сілуэта. У стварэнні формы праявіўся шматвяковы вопыт беларускіх гутнікаў.

Урэцка-налібоцкія гутнікі карысталіся і ўжо стаўшымі традыцыйнымі формамі посуду, якія былі створаны іх папярэднікамі ў мінулыя стагоддзі і ўласцівыя толькі беларускаму шкларобству: невялікія «бутлікі» для віна — паменшаная форма бытуючых у гутным беларускім шкларобстве бутляў; арыгінальныя па прапорцыях чатырохбаковыя графінчыкі з вузкім высокім горлачкам пад мясцовай назвай «кварта», а пазней — «карафка». Іх фасадны бок гравіраваўся гербамі Радзівілаў, а тры іншыя бакі шліфаваліся аваламі пад назвай «луска карпа». Часам граніліся толькі «плечы» і горлачка карафкі. Такі від посуду вырабляўся пераважна ва Урэччы.

Незвычайнымі па форме былі пасудзіны для піцця ў выглядзе дзвюх спаяных паміж сабою лейкападобных чаш, празваныя «дубельтамі» ці «дубельцікамі» ў залежнасці ад памераў («дубельт» — падвоены). Яны нагадваюць келіхі і бакалы XV—XVII стст., знойдзеныя на тэрыторыях Лідскага замка і Мсціслаўскага кляштара кармелітаў XVII ст., а таксама адлюстраваныя на мініяцюрах Радзівілаўскага летапісу.

Акрамя пералічаных арыгінальных форм шкляных вырабаў у Налібоках і Урэччы выраблялiся таксама славутыя «куляўкі» — даволі ёмістыя келіхі без стапы-падстаўкі. Такога роду жартаўлівы посуд быў хадавым у мясцовай беларускай шляхты.

Зграбныя прапорцыі мелі «шкляніцы» вялікіх памераў у форме ўсечанага конуса. Ва Урэччы і Налібоках іх рабілі з накрыўкамі. Прамавугольныя і квадратныя ў плане кварты і флягі, якія выраблялiся на Беларусі з часоў ранняга сярэдневякоўя метадам адвольнага выдзімання, з 60-х гадоў XVIII ст. выдзімаліся ў формы. Вельмі шырокім і разнастайным быў асартымент квартаў і фляг (плоскай формы кварты і бутлі) з рознымі аздобамі — гравіроўкай, граненнем, роспісам золатам, аплёткай карункавым металам, завінчанымі алавянымі коркамі[82].

Шырокі асартымент посуду, які меў формы, запазычаныя з вырабаў дробных гут, вырабляўся на Налібоцкай мануфактуры без гранёных і гравіраваных аздоб. У інвентарах упамінаюцца «карафінкі гладкія ў форме качак», «бутэлькі акруглыя вялікія і малыя», «фляшы паўгарнцовыя белыя», «слоікі паўгарнцовыя», «лямпачкі» (лампадкі), «чаркі», «барылцы і фляшачкі», «бутэлькі рознага прызначэння», «жбанкі для кветак», «жбанкі для напояў квартовыя», нават дзіцячыя цацкі

[80] Яніцкая М. М. Вытокі шкларобства Беларусі. Мн., 1980. С. 118—119.

[81] Яніцкая М. М., Сташкевіч А. Б. Мсціслаўскае шкло XVI—XIX стст.//Помнікі культуры. 1985. С. 90.

[82] Інвентары Налібок за 1760—1765 гг. даюць пералік фляг: «фляшачак малых гранёных — 3», «фляшачак гранёных квартовых з завінчанымі алавянымі коркамі — 2», «фляшка высокая поўквартовая з алавяным навінчаным коркам — 1».

(«галкі дзецям для забавы»), «барылачкі з ручкамі», «кілішкі розных тыпаў між імі да вівату», «флакончыкі розныя», «фляшы паўгарнцовыя, аппекарскія», «фляшы сінія прадаўгаватыя», «слоікі аппекарскія», «сальнічкі белыя», «карафінкі плоскія гладкія рознай велічыні» і г. д. Гэтыя ж інвентары сведчаць пра масавы выраб гутнага посуду без гравіроўкі і гранення з чырвонага, сіняга, фіялетавага, зялёнага і малочнага шкла.

Сувязь прафесійнага шкларобства мануфактур XVIII ст. з народным прасочваецца не толькі ў агульнасці форм, але і ў сродках і прыёмах мастацкай выразнасці, у яскравасці колераў, наіўнай манеры выканання сюжэтных гравіровак, улюбёнасці ў адны і тыя ж раслінна-кветкавыя матывы. Гэтыя рысы асабліва ярка праявіліся ў гравіраваных кампазіцыях з апавядальнымі сюжэтамі, у якіх «рысоўнікі» адлюстроўвалі сцэны, што адбываліся на сельскім двары вясной, дрэсіроўкі мядзведзя [83], бога вінаробства Бахуса ў сатырычным плане — як звычайнага аматара спіртнога [84]. У трактоўцы нават міфалагічных асоб і падзей адчуваецца народнае іх светаўспрыманне як рэальных адносін паміж рэальнымі людзьмі. Усё гэта сведчыць, што шкляная вытворчасць развівалася не толькі на багатых традыцыях старажытнага гутнага майстэрства, калі мастацкі вобраз рэчы будаваўся на выразнасці формы і дэкаратыўнасці шкла, але і з улікам традыцый (тэматыкі сюжэтаў, арнаментальных матываў) усяго дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Сувязь з народнай гутнай тэхнікай прывяла да значнага ўзбагачэння прафесійнай вытворчасці гравіравана-шліфаванага шкла і спрыяла росквіту яго ў XVIII ст. Яна прасочваецца і ў аздабленні посуду вясёлымі і наіўнымі надпісамі-пажаданнямі, надпісамі-парадамі і нават вершыкамі. У іх выявіліся светапогляд простага люду — рамеснікаў, іх норавы, характар, уяўленні аб сяброўстве, каханні, нават адносіны да тагачасных палітычных падзей. Надпісы на шкляным посудзе былі вядомы ўжо ў XVII ст. Такім чынам, ва ўрэцка-налібоцкіх вырабах працягвалася старадаўняя традыцыя. Надпісы на беларускіх шкляных вырабах ніколі не паўтараюцца, у той час як для заходнееўрапейскіх надпісаў характэрна паўтарэнне адных і тых жа выразаў.

Асноўнай тэматыкай гравіраваных кампазіцый былі геральдыка мясцовай шляхты, імянітай радні ўладальніка; беларускія краявіды; жывёліны — імклівыя алені, сабакі; птушкі — рэалістычныя і запазычаныя ў фальклоры (птушка «неясыць»); сцэны палявання на дзікоў і ласёў; сядзібныя краявіды з архітэктурай палацаў і паркавай скульптурай; галінкі і кветкі, вінаградныя лозы з гронкамі; міфалагічныя сюжэты (Адам і Ева ў раі, Арфей сярод жывёл, бог вінаробства Бахус), дрэсіроўка мядзведзя і г. д.

Тэхніка халоднага дэкарыравання шкла вылучаецца вялікай разнастайнасцю. У першай палове XVIII ст. з'яўляюцца новыя віды аздоб. З 1728 г. іншаземны майстар Дрэгер пачаў аздабляць урэцка-налібоцкі посуд працаёмкай і ў мастацкіх адносінах вельмі каштоўнай тэхнікай рэльефнай разьбы па шклу па ўзорах берлінска-патсдамскай

---

[83] У XVIII ст. на тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага было мноства цэнтраў па дрэсіроўцы дзікіх жывёл. Акрамя Смаргонскай мядзведжай «акадэміі», якая ўзнікла ў XVII ст. каля Налібоцкай пушчы, такія цэнтры былі і на паўднёвым усходзе Беларусі на тэрыторыі Гомельшчыны (Лазаревский А. Описание старой Малороссии. Киев, 1889. Т. 1. С. 426; Солодухо Я. Медвежья академия// Сов. цирк. 1953. № 3; Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло... Іл. 54).

[84] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло... Іл. 56.

шклянoй мануфактуры[85]. З цягам часу беларускія майстры ўдасканалілі гэту тэхніку, паглыбіўшы разьбу, у выніку чаго яна стала контррэльефнай[86].

Адначасова налібоцкія гравіроўшчыкі асвоілі такі від дэкору берлінска-патсдамскай мануфактуры, як аздабленне посуду шклянымі барэльефнымі медальёнамі-камеямі ў тэхніцы разьбы па шклу[87]. Акрамя таго, карысталіся яшчэ дзвюма тэхнікамі аздаблення — наклейваннем у адпаведнае паглыбленне плоскіх, папярэдне адлітых у форму медальёнаў з бясколернага і чырвонага (рубінавага) шкла. Пры аздабленні медальёнамі з бясколернага шкла паглыбленне ў сценцы посуду пакрывалі чырвонай эмаллю ці чырвонай фальгой, па якіх золатам распісвалі мініяцюрныя выявы раслін, птушак, зайцаў, сабак, Бахуса, які сядзіць на бочцы з бакалам у руцэ, сцэн палявання, двух палымяных сэрцаў, гербаў і манаграм імяністых заказчыкаў. Выраб рубінавага шкла, верагодна, наладзілі саксонскія спецыялісты — браты Генцы і Дрэгер. Распісваў золатам рубінавыя і бясколерныя медальёны, адлітыя ў формах, мастак Ян Фрыдрых Дзіц. Ён ведаў тайну саставу вельмі добрага шкла, «умеў лакіраваць і залаціць люстраныя рамы, шкло і маёліку ў агні распісваць і залаціць»[88].

Тэматыку гравіраваных кампазіцый беларускага шкла першай паловы XVIII ст. вызначалі саксонскія спецыялісты, якія працавалі да 40-х гадоў на Налібоцкай мануфактуры разам з Мікалаем і Янам Дубіцкімі, Рыгорам Аўчуком. У тэматыцы вырабаў гэтага часу пераважаюць урачыста-парадныя партрэты, міфалагічныя, алегарычныя і паляўнічыя сцэны, краявіды і гербы. Выявы і сцэны падаюцца ў акаймоўцы гратэскава-арабескавай арнаментацыі, ваенных атрыбутаў або пальмавых і лаўровых галінак. Дэкор гарманічна спалучаецца з надпісам лацінкай «Vivat» і штрыхаваным арнаментам у выглядзе сеткі па вусцю і краях стоп, чым падкрэслівалася тэктоніка вырабаў. Усе пералічаныя тут прыёмы аздобы сведчаць аб яўным барочным характары вырабаў. Рысы барока праявіліся таксама ў майстэрскім валоданні кантрастнымі ўласцівасцямі шкла. Уражанне чорных гарнастаевых кутасікаў на фоне мантыі атрымлівалася ў выніку ўлюбёнага прыёму супрацьпастаўлення гранёных бліскучых авалаў і матавага фону драпіраванай мантыі, на якой размяшчаліся гербы. Гранennем выконваліся валюты, а таксама ззяючыя выявы каштоўных камянёў княжацкай або каралеўскай кароны і крыжа на ёй.

У першай палове XVIII ст. у гравіраваным і разьбяным дэкоры ўрэцка-налібоцкага шкла выявілася імкненне перадаць прыродныя пластычна-аб'ёмныя формы. У гравіраваных кампазіцыях з'яўляюцца рэалістычныя выявы раслін, жывёл, людзей, назіраецца пераход ад лінейнага, контурнага рысунка да перадачы святлаценю і прасторы. Часта сустракаюцца партрэты караля, членаў яго сям'і, вядомых князёў, рускай царыцы Анны Іаанаўны (заказ Пецярбурга ў 30-х гадах) і гербы ўладароў мануфактур, размешчаныя ў цэнтры простых форм шчытоў, акаймаваных пышнымі картушамі з ваенных атрыбутаў: харугваў, барабанаў, жэрлаў гармат і парахавой бочкі ўнізе кампазіцыі. Для гравіровак гэтага часу характэрна строгая цэнтрычнасць і сіметрычнасць у пабудове рысунка вакол цэнтральнай тэмы гравіраванага дэкору — картуша з гербамі ці выявы асоб каралеўскага або княжацкага двара ў профіль.

---

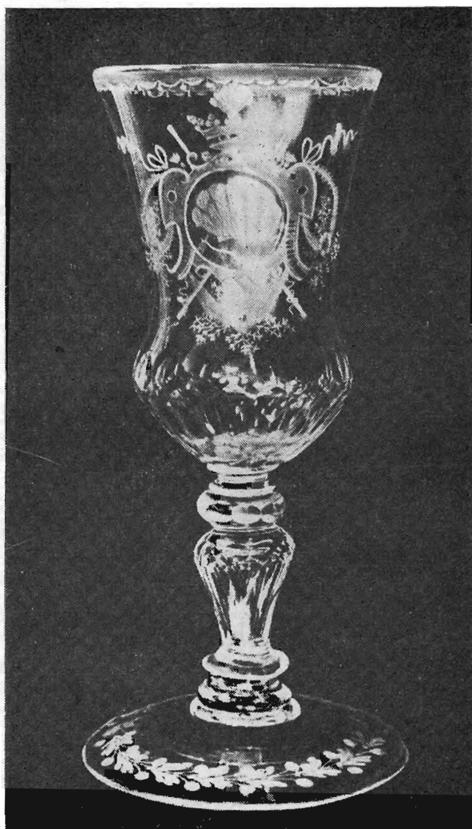
[85] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло... Іл. 4, 5.
[86] Там жа. Іл. 7, 10.
[87] Там жа. Іл. 3, 6, 19.
[88] Kameńska Z. Manufaktura szklana w Urzeczu (1737—1846). Warszawa, 1964. S. 121.

У сярэдзіне стагоддзя з'яўляюцца неспакойныя, грацыёзна выгнутыя завіткі стылю ракако з яго вытанчанай манернасцю, пластычнасцю і дынамічнай напружанасцю хвалістых ліній у формах і дэкоры, што прывяло да змянення мастацкага вобраза вырабаў. Менавіта ў гэты час беларускія гутнікі ствараюць зусім арыгінальную форму бакалаў і келіхаў з трыма мяккімі плаўна цякучымі выпукласцямі ў дне чашы. У гэты ж час з'явіліся кубкі з рэзкім высокім перахопам вышэй дна.

Новай з'явай у дэкоры шкла другой паловы XVIII ст. былі жанравабытавыя кампазіцыі. Яны размяшчаліся на чашах у форме высокага ўсечанага конуса. Майстры праявілі вялікі такт і густ, выбраўшы плоскасці ўсечанага конуса для разгортвання кампазіцый апавядальнага характару. Пра імкненне мясцовых майстроў да адлюстравання навакольнага жыцця сведчаць кампазіцыі гравіровак сярэдзіны стагоддзя, калі зусім нечакана сярод масы ўрачыста-велічных афіцыйных вырабаў сціпла і нясмела з'явіліся раслінныя матывы з выявамі аленяў, мядзведзяў, сабак, птушак.

Значна ўзрасла роля раслінных матываў. Замест пашыраных раней скрыжаваных пальмавых і лаўровых галінак, што акаймоўвалі кампазіцыі знізу і па баках, размясціліся дзве скрыжаваныя галінкі з буйным рэалістычна трактаваным лісцем. Па ранейшай традыцыі дно куляўкі агранявалася аркатурным пояском, а ножка — «у канты», г. зн. вертыкальнымі шырокімі плоскасцямі. Такой жа шырокай гранню, але змешчанай гарызантальна, у выглядзе паяска, было аздоблена вусце. На погляд майстра 60-х гадоў гэтых аздоб было недастаткова, і таму гранёны дэкор для большай раскошы пакрывалі залачэннем, што было характэрна для стылю ракако. Супрацьпастаўленне бліскучых гранёных і матавых гравіраваных плоскасцей дасягнула

200. *Бакал Урэцкай ці Налібоцкай мануфактуры. 2-я пал. XVIII ст. Кракаўскі Нацыянальны музей*



магчымай дасканаласці. Гранёныя лінзы праразаюць усе гравіраваныя плоскасці. Грабеньчыкі ракайляў у залежнасці ад іх даўжыні граняцца то пяццю, то сямю празрыстымі авaламі, што паблісквaюць, як кроплі расы. Такія ж лінзы высвечваюць празрыстыя, як крышталь, сярэдзінкі ў рамонкаў і цэнтр пальметкі, змешчанай унізе, пад картушамі. Выгнутасць контураў вызначаецца мяккасцю, дынамічныя завіткі ракайляў вытанчана мадэліруюць форму картушаў і прадумана суадносяцца з акруглай формай чашы.

На налібоцкім посудзе, выкананым Янам Дубіцкім і прызначаным

для Станіслава Аўгуста, можна прасачыць пранікненне ў мастацкае шкло новага стылю — класіцызму. У 80-я гады XVIII ст. бакал для караля быў аздоблены яшчэ ў стылі ракако, хоць форма картуша ўжо не такая мудрагелістая, як на куляўцы. Бакал гравіраваны дзвюма самастойнымі кампазіцыямі. З фасаднага боку змешчаны графічна трактаваны шчыт асіметрычнай формы з вензелем «SAR» унутры, а над ім — каралеўская карона. Па баках шчыта зноў з'явіліся пальмавыя і лаўровыя галінкі, што сведчыла, з аднаго боку, аб значнасці персоны, для якой гравіраваўся бакал, а з другога — аб з'яўленні элементаў класіцызму, урачыста-класічнай сутнасці якога вельмі імпанаваў матыў лаўровых і пальмавых галінак. Адначасова на процілеглым баку чашы Ян Дубіцкі размясціў арыгінальную кампазіцыю з двух грабеньчыкаў і спіральна выгнутай вытанчанай галінкі аканту. Над ракайлем у цэнтры ён выгравіраваў букецік з трох рамонкаў, акаймаваны не буйным лісцем, як раней, а дробнымі трохлістымі галіначкамі. Гэта надало кампазіцыі вясёлы, гуллівы характар, што адпавядала сутнасці стылю ракако. Вусце аздоблена арнаментам, які атрымаў у гравіроўшчыкаў назву «карункавы», дно агранёна аркатурным паяском.

Эстэтычным ідэалам класіцызму была манументальна-ўрачыстая прастата, павышаная грамадзянскасць тэматычных кампазіцый, лаканізм і сціпласць велічных элементаў арнаментальнага дэкору.

Найбольш поўна патрабаванням новага стылю адпавядалі кілішкі і бакалы ўрэцка-налібоцкай мануфактуры, якія з 60-х гадоў XVIII ст. развіваліся пад уплывам англійскага шкла. У 80-х гадах яны эвалюцыяніравалі так, што іх першапачаткова цюльпанападобныя чашы на прамых «жэрдзепадобных» ножках набылі строгаканічную форму, якая плаўна пераходзіла ў звужаную да нізу ножку. Прастата іх формы і цэльнасць канструкцыі знаходзіліся ў поўнай адпаведнасці з канцэпцыяй класіцызму. У адрозненне ад англійскіх узораў ножкі такіх кілішкаў часта былі аздоблены чырвонай (рубінавай), сіняй або белай ніцямі шкла, якія мудрагеліста перапляталіся накшталт венецыянскай філіграні[89]. Тэхнікай філіграні аздабляліся і ножкі многіх келіхаў. У Нацыянальным музеі ў Кракаве ёсць урэцка-налібоцкі келіх, чаша якога ўзвышаецца над рубінавым «яблыкам», што злучае яе з балясінападобнай ножкай. Аздабляліся такія бакалы і кілішкі галоўным чынам арнаментальнымі кампазіцыямі, характэрнымі для гэтага стылю,— медальёнамі і манаграмамі, фестонамі і гірляндамі, арнаментам пад мясцовымі назвамі «авёс», «оўсікі», а таксама надпісамі-пажаданнямі, парадамі і наіўнымі вершыкамі фальклорнага характару, гумарыстычнымі сцэнкамі. У апошняе дзесяцігоддзе XVIII ст. урэцка-налібоцкія бакалы і кілішкі набылі антычныя формы і сталі цалкам класіцыстычнымі. Невялічкія кілішкі былі падобны на антычныя урны. Іх канічныя, яйкападобныя і цыліндрычныя чашы, раней увянчаныя шпілепадобнымі накрыўкамі, размяшчаліся на чатырохбаковых пастаментах, якія ўстанаўліваліся на плоскіх шліфаваных подыумах. Плаўна перацякаючая ў масіўную ножку частка чашы і сама ножка звычайна шліфаваліся 4, 6, 8 гранямі. Такія кілішкі і бакалы ўваходзілі ў склад сервізаў разам з цыліндрычнай формы шклянкамі і канічнай формы графінамі («карафкамі»), якія ўяўлялі сабой перавернутую ўніз вусцем і значна павялічаную ў памерах форму гэтых жа кілішкаў. Дэкаратыўная гравіроўка такіх сервізаў мела ўжо сер'ёзны характар.

Стыль класіцызму праявіўся не

---

[89] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло... С. 70.

толькі ў новых формах і тэматыцы гравіровак, але і ў шліфаваным дэкоры. У канцы 80-х гадоў на гэтых мануфактурах распаўсюдзіўся англійскі спосаб дэкаратыўнай шліфоўкі свінцовага крышталю і таўстасценнага «белага шкла» (багемскага крышталю) пад мясцовай назвай «у брыльянт», г. зн. глыбокай шліфоўкі па шкле з пэўным нахілам шайбы, што ўтварала плоскасці трохвугольнікаў, якія злучаліся сваімі вяршынямі.

Асаблівую славу ўрэцка-налібоцкім мануфактурам прынеслі люстэркі і розныя віды асвятляльных прыбораў. Значную колькасць іх прадукцыі складалі люстэркі, люстраныя рэфлектары, свечнікі, кандэлябры, люстры на медных пазалочаных і пасярэбраных каркасах, жырандолі. Існуе апісанне выкарыстання ўсіх відаў люстэркаў і люстраных рэфлектараў у часы праўлення караля Рэчы Паспалітай Аўгуста III, г. зн. у пару дзейнасці Урэцкай мануфактуры. «Рэфлектары люстраныя ў бронзавых залочаных у агні рамах з крышталёвымі свечнікамі былі развешаны па сценах. Вялікія люстэркі над туалетнымі столікамі таксама былі ў самых разнастайных рамах. Акрамя насценных люстраных рэфлектараў з'явіліся падвесныя люстры, якія звісалі са столі, агромністыя крышталёвыя з мноствам свечак, пасля запальвання якіх памяшканне здавалася багата аздобленым золатам і палымнела ад буйства святла» [90]. Вялікі попыт заможнай шляхты і магнатаў на люстэркі і люстры патрабаваў стварэння спецыяльнай люстэркавай мануфактуры.

З 50-х гадоў асноўная колькасць люстэркаў і ўсялякіх асвятляльных прыбораў (люстраў, насценных люстраных рэфлектараў, жырандолей, свечнікаў, кандэлябраў) выраблялася на Урэцкай мануфактуры, якая спачатку стваралася толькі для вырабу люстэркаў і таму называлася «Мануфактура зверцядляна». У гэты час праектаваннем узораў люстэркаў у Заходняй Еўропе займаліся вядомыя архітэктары. На Урэцкай мануфактуры заходнееўрапейскія ўзоры люстэркаў (багемскія, французскія і англійскія) укараніў у вытворчасць прывезены з Дрэздэна майстар Х. Т. Шэрбер, які кіраваў люстэркавай вытворчасцю ў 1739—1765 гг.

Згодна канфігурацыі люстранога поля, люстэркі выраблялісяя чатырохбаковыя, пяцібаковыя, шасцібаковыя, авальныя, з мудрагеліста выгнутым абрысам, характэрным для люстэркаў часу ракако. Асаблівыя мастацкія якасці люстэркі набывалі дзякуючы бязмежнай фантазіі майстроў пры стварэнні разнастайных рам: драўляных, залочаных, таніраваных пад чорнае і чырвонае дрэва са скразной ажурнай ці глухой нізкарэльефнай разьбой, люстраных плоскіх; шкляных, аздобленых аб'ёмна-пластычнымі шклянымі элементамі, выкананымі ў тэхніках лепкі і выцягвання вязкага шкла праз адпаведныя шаблоны (вузкімі доўгімі сцяблами, кароткімі лісцікамі, лілеямі, гірляндамі з ланцужкоў і званочкаў) ці ў тэхніцы ліцця з наступнай дашліфоўкай неабходных аздоб (зорак, дубовых лістоў, «палачак», жамчужынак). Пышныя букеты, скампанаваныя са звязак лістоў, кветак, гірлянд, званочкаў, размяшчаліся то ўверсе, то ўнізе рам разам са свечнікамі. Такія люстэркі ператвараліся з моднага ў той час тавару ў сапраўдныя творы мастацтва. Асаблівай прыгажосцю вылучаюцца рамы з плоскіх кавалкаў люстранога шкла, гравіраваных сюжэтнымі, партрэтнымі і раслінна-арнаментальнымі кампазіцыямі, геаметрычна-арнаментальнай шліфоўкай паводле французскіх [91] і багемскіх узораў.

[90] Filarska B. Szkło piękne i użyteczne. Warszawa, 1973. S. 130.

[91] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло... Іл. 23.

Своеасаблівасць урэцкім люстэркам надавала аздабленне крышталёвых рам не толькі алмазнай гранню і гравіроўкай, але і крышталём, афарбаваным у чырвоныя, сінія і жоўтыя колеры. Гэта надавала люстэркам асаблівую маляўнічасць і святочнасць, бо гранёныя паверхні ўзмацнялі праламленне святла і гучанне каляровых таноў было больш інтэнсіўным.

Асаблівую цікавасць уяўляюць люстэркі, люстры, жырандолі, свечнікі, насценныя бра, аздобленыя гутнай тэхнікай. Гэта складаныя канструкцыйныя спалучэнні плоскага люстранога прамавугольніка ці авала ў акаймоўцы пышных аб'ёмна-пластычных (амаль скульптурных) кампазіцый з розных спалучэнняў парасткаў, лісця, кветак, згрупаваных у букеты ці гірлянды, што звісаюць з ваз. Вельмі самабытнымі ўяўляюцца насценныя люстраныя рэфлектары, складзеныя з дробных гравіраваных і шліфаваных люстэркаў пэўнай канфігурацыі ў тэхніцы аплікацыі, ад чаго іх называлі «аплікі». Кожная люстраная плоскасць аздаблялася гравіраваным і шліфаваным дэкорам [92].

Выраблялі ва Урэччы і жырандолі з крышталёвымі шліфаванымі аздобамі. Дзве парныя жырандолі XVIII ст. знаходзяцца ў ружанскім касцёле св. Тройцы (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.). Яны маюць трох'ярусныя кампазіцыі. У кожным ярусе знаходзіцца 5 свечнікаў, размешчаных у шахматным парадку ў адносінах да свечнікаў другога яруса, што стварае багацце патокаў святла і мадэліруе форму жырандолі як кучаравага дрэўца. Гэта ўражанне ўзмацняецца крышталёвымі падвескамі ў выглядзе стылізаванага дубовага лісця з прафіляванымі агранёнымі краямі, а таксама ў выглядзе агранёных авалаў і зорак, што выклікаюць асацыяцыі з кветкамі і лісцем.

Маючы добра абсталяваны сталярны цэх, Урэцкая мануфактура пачала выраблядь мэблю, манціраваную з люстэркамі пад назвай «trumeaх» (трумо), падрамнікі і рамы для люстэркаў, каркасы для люстраў, сталы-бюро і камоды з люстэркамі, пазней — ліхтары, крэслы, сталы, столікі з люстранымі сталешніцамі, ложкі, дарожныя куфэркі для шкляных фляшак.

Урэцка-налібоцкае шкло XVIII ст.— з'ява ў беларускім мастацтве не менш значная, чым слуцкія паясы. У еўрапейскім шкларобстве яно займае самастойнае месца, бо, нягледзячы на вялікую нівеліроўку форм і дэкору, якая ўтварылася ў выніку распаўсюджання мастацкіх стыляў на прадукцыю шкла ўсіх краін, а таксама непасрэдны ўдзел у рабоце беларускіх мануфактур іншаземных спецыялістаў, беларускія майстры змаглі надаць урэцка-налібоцкаму шклу самабытныя мясцовыя рысы, якія вылучаюць яго з калекцыі заходнееўрапейскага і рускага шкла.

Больш чым 150-гадовае існаванне гэтых мануфактур дазваляе разглядаць урэцка-налібоцкае шкло як з'яву нацыянальную, абавязаную сваім развіццём мастацкай культуры беларускага народа. Урэцка-налібоцкае шкло і крышталь з'яўляюцца такімі ж сімваламі беларускага мастацтва, як крышталь «бакара» ў Францыі, венецыянскае шкло ў Італіі, багемскае шкло і крышталь у Чэхаславакіі, шкло і крышталь завода Гусь-Хрустальны ў Расіі.

У XVIII ст. мастацкае шкло выраблялася таксама на Гродзенскай каралеўскай мануфактуры пацерак, якая была створана Антонам Тызенгаўзам у 1770 г.[93] Бакалы Гродзенскай мануфактуры пры параўнанні іх з урэцка-налібоцкімі маюць свае

[92] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло... Іл. 21, 22.

[93] БелСЭ. Т. 4. С. 25.

адметныя асаблівасці, перш за ўсё ў форме ножак[94]. Яны цэльнацягнутыя і ляпныя з расшыранай верхняй часткай, аздобленыя двума ледзь намечанымі выступамі дыскаў унізе і ўверсе, што сведчыць аб іх адвольным фармаванні. Гэта мясцовая трансфармацыя цюрынгскіх ножак, канструкцыя якіх была занесена сюды нямецкімі майстрамі. Чашы бакалаў маюць форму ўсечанага конуса. Своеасаблівасць гродзенскаму шклу надае гравіраваны дэкор у выглядзе галінак з вельмі буйнымі адносна памераў чашы стылізаванымі кветкамі і лісцем, па маштабу значна большы за ўрэцка-налібоцкі[95]. Звяртае ўвагу адсутнасць такога характэрнага для ўрэцка-налібоцкага шкла элемента дэкору, як граненне посуду па дну і вусцю чашы.

У Эрмітажы знаходзяцца келіх, дзве шкляніцы і фляша з аналагічным буйнамаштабным кветкава-раслінным дэкорам[96], якія рэзка адрозніваюцца ад усёй эрмітажнай калекцыі шкла як рускага, так і заходнееўрапейскага. Характар буйнамаштабнага дэкору дазваляе лічыць іх вырабамі мануфактуры Тызенгаўза. Гэты посуд можна датаваць 70—90-мі гадамі XVIII ст., г. зн. часам узнікнення і заняпаду мануфактуры. Гравіраваныя кампазіцыі маюць выразны народны характар і выкананы гравіроўшчыкамі высокай кваліфікацыі. Гутны ўзровень гэтага посуду больш нізкі, чым гравіроўка.

Буйнамаштабныя раслінныя кампазіцыі гродзенскага шкла то адвольна размяшчаюцца на сценках посуду, то фрызам апаясваюць шклянкі, шкляніцы, бакалы і келіхі. Гравіраваны абрыс глыбейшы і шырэйшы за ўрэцка-налібоцкі, што залежала ад памераў медных кольцаў, якія ўжываліся для гравіроўкі. Граненне прымянялася толькі ў выглядзе дэкаратыўных лінз, якія размяшчаліся сярод гравіраваных кампазіцый і часта выконвалі ролю сарцавінак, што пераважалі ў арнаментальным раслінным дэкоры. Акрамя раслінных кампазіцый на гродзенскім шкляным посудзе сустракаюцца архітэктурныя краявіды, выявы людзей і птушак, а таксама надпісы, што зближае іх з тэматыкай урэцка-налібоцкіх вырабаў.

У канцы XVII — пачатку XVIII ст. на тэрыторыі Беларусі ўзнікаюць першыя ткацкія мануфактуры. Ствараюцца яны ў асноўным у памесцях і каралеўскіх эканоміях. У сярэдзіне XVIII ст. на тэрыторыі цяперашніх Мінскай, Гродзенскай, Брэсцкай, Магілёўскай абласцей існавала ўжо вялікая колькасць палатняных, суконных, шаўкаткацкіх мануфактур. К канцу XVIII ст. большасць гэтых прадпрыемстваў, асабліва буйных, мела шырокія сувязі з рынкам. Тызенгаўзам былі адкрыты магазіны ў Гродна, Паставах, Быцені. Спецыяльныя гандлёвыя агенты развозілі некаторыя вырабы гродзенскіх прадпрыемстваў па буйных кірмашах[97].

Багатыя мастацкія традыцыі беларускага народнага ткацтва спрыялі стварэнню мануфактур па вырабу шпалер, ворсавых дываноў, кілімаў. У першую чаргу яны адкрываліся там, дзе сялянскае ткацтва атрымала шырокае развіццё: у Слуцку, Нясвіжы, Міры, Гродна, Слоніме, Ружанах, Дуброўне і іншых месцах. Спачатку на мануфактурах працавалі запрошаныя французскія, бельгійскія і іншыя замежныя майстры-ткачы, пад кіраўніцтвам якіх у хуткім часе мно-

[94] Muzeum w Grodnie. II, za roki 1924—1925. Grodno, 1926. S. 16. Гэтыя бакалы прапалі з Гродзенскага музея ў час Вялікай Айчыннай вайны.

[95] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло... Іл. 94.

[96] Там жа. Іл. 88, 92, 93.

[97] История БССР. У 2 т. Мн., 1961. Т. 1. С. 217.

гія таленавітыя ткачы і ткачыхі авалодвалі новымі для іх тэхнікамі і самі станавіліся вядучымі майстрамі.

Пачатак вырабу шпалер паклала Ганна Радзівіл з Сангушкаў, якая заснавала «тапісярні» ў сваіх рэзідэнцыях у Бялай (на Падляссі) і Міры [98]. У 1733—1737 гг. мясцовыя ткачы выткалі тут свае першыя вырабы. Міхал Радзівіл (Рыбанька) пасля смерці маці адкрыў яшчэ некалькі «тапісярняў» — у Альбе, недалёка ад Нясвіжа, Камянцы і Карэлічах.

Найбольшую вядомасць набыла прыгонная мануфактура па вытворчасці шпалер князя Міхала Радзівіла ў Карэлічах. Менавіта тут былі вытканы самыя славутыя шпалеры ў габеленавай тэхніцы, якія з'яўляюцца цудоўнымі помнікамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі.

У 1752 г. Міхал Радзівіл загадаў выткаць серыю карцін-шпалер (каля 10 штук), якія праславілі б род Радзівілаў, іх ваенныя подзвігі ў баях з крыжакамі, татарамі, туркамі, казакамі і г. д. Але сталася так, што праславілі яны не столькі Радзівілаў, колькі ткацкае мастацтва тых, хто выканаў гэтыя шпалеры. Сярод іх імёны Анастасіі Маркевіч, Марыі Кулакоўскай і інш. Кардоны для карэліцкіх шпалераў рабілі прыдворныя мастакі Юзаф і Рудольф Гескія (бацька і сын), Скажыцкі і яшчэ Андрэй і Канстанцін (прозвішчы невядомы). Сюжэты і кампазіцыі для карцін-шпалераў пераносіліся з карцін XVI—XVII стст. Абрахама ван Вестэрфельда, Дэль Бэне, дэ Воза і інш. У свой час гэта серыя ўпрыгожвала залы Нясвіжскага палаца — рэзідэнцыі Радзівілаў.

Развешаныя ў вялікіх залах у адпаведным архітэктурным акружэнні шпалеры выклікалі захапленне ўсіх, хто іх бачыў, гармоніяй фарбаў, тэхнічным выкананнем, агульным выглядам у інтэр'еры палаца. Трэба заначыць, што ў другой палове XVIII ст., нягледзячы на тое, што ў архітэктуры палацаў і сядзіб атрымалі ўвасабленне тэндэнцыі класіцызму, інтэр'еры яшчэ доўгі час афармляліся ў духу позняга барока і ракако. У характары іх афармлення наглядаецца імкненне праславіць асобу ўладара, падкрэсліць яго грамадска-эканамічнае становішча. Таму і сюжэтныя кампазіцыі шпалер будуюцца так, каб найбольш ярка паказаць ваенныя і палітычныя поспехі гаспадара.

Да нашых дзён захавалася некалькі шпалер з карэліцкай серыі: «Імператар Карл V Габсбургскі дарue Радзівілам княжацкі тытул», «Узяцце ў палон Станіслава Міхаіла Крычэўскага пад Лоевам у 1649 годзе», «Парад войск пад Заблудавам» і фрагмент шпалеры «Бітва на рацэ Славечна». Вядома таксама, што ў Карэлічах былі вытканы партрэты Радзівілаў: Януша XI, Крыштафа I і Крыштафа II, Міласлава V, Міхала I і іншых (не захаваліся).

Самая значная работа з гэтай серыі — «Узяцце ў палон Станіслава Міхаіла Крычэўскага пад Лоевам у 1649 годзе» (шоўк, воўна; 3,49×3,29 м)[99], якая знаходзіцца цяпер у Кракаўскім Нацыянальным музеі (ПНР).

Верагодна, асновай для гэтай шпалеры паслужыла карціна на тую ж тэму Абрахама ван Вестэрфельда, свабодалюбіва настроенага мастака, галандца па паходжанню, які часта суправаджаў Януша Радзівіла ў яго паходах і, відаць, быў

---

[98] Korzon T. Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta. Kraków; Warszawa, 1897. T. 2. S. 229.

[99] Палкоўнік С. Крычэўскі, паплечнік і сябра Багдана Хмяльніцкага, адзін з кіраўнікоў вызваленчай барацьбы беларускага і ўкраінскага народаў 1648—1654 гг., у чэрвені 1649 г. на чале пятнаццацітысячнага атрада накіраваўся на Беларусь. Тут, на Дняпры, у баях пад Лоевам, смяротна паранены, ён быў узяты ў палон і трагічна загінуў.

сведкам гібелі мяцежнага палкоўніка.

У адзінай кампазіцыі шпалеры аб'яднана некалькі сцэн. На заднім плане — сілуэт Лоева, лагер Радзівіла, шыбеніца з павешаным казакам. Кат сячэ галовы пераможаным. Побач — трупы ўжо пакараных. Цэнтр кампазіцыі займае сцэна сустрэчы гетмана Радзівіла і яго світы з палонным Крычэўскім, які, цяжка паранены, ляжыць на фурманцы. Гетман у багатым касцюме, з булавой, пад сцягам, у акружэнні світы, таксама багата апранутай. Крычэўскі — босы, у простым сялянскім кажушку. Адмовіўшыся ад споведзі, ён просіць вады. Казак, яго таварыш па барацьбе і няволі, прыклаў збан з вадой да вуснаў знясіленага Крычэўскага. Кранае спакойная мужнасць кіраўніка паўстанцаў. І не пераможны гімн Радзівілам гучыць у гэтай карціне-шпалеры, а глыбокае спачуванне Крычэўскаму, праслаўленне яго стойкасці і гераізму.

Можна адзначыць некаторую хаатычнасць кампазіцыі, перагружанасць яе фігурамі, але дэкаратыўны бок шпалеры прыцягвае да сябе ўвагу. Добра скампанаваны бардзюр, які акаймоўвае карціну. Прыгожа глядзяцца рознага роду зброя (булавы, калчаны), какарды, сцягі, шыкоўныя касцюмы. У колеравай гаме пануе спакойны шараваты каларыт, на якім вылучаюцца ружовы, жоўты, карычневы, зялёны і блакітны колеры розных адценняў. (Амаль усе колеры нядрэнна захаваліся да нашых дзён.)

Сярод шпалер гэтай жа серыі цікавая праца «Бітва на рацэ Славечна», ці «Бітва пад Мазыром» (воўна, шоўк; 3,19×2,06 м). (Да нашага часу захавалася палавіна шпалеры, якая знаходзіцца ў Львоўскім гістарычным музеі.) Сюжэтам для яе паслужыла карная экспедыцыя князя Міхала Радзівіла, які па загаду польскага караля Аўгуста III паслаў некалькі атрадаў казакоў пад кіраўніцтвам паручыка Панятоўскага для

201. Шпалера «Парад войск пад Заблудавам». 1744. Фрагмент. Кракаўскі Нацыянальны музей. ПНР

падаўлення паўстання сялян у в. Каменшчына пад Мазыром у 1756 г.

На пярэднім плане шпалеры — высокі курган, над якім нібы лунае фігура конніка на ўздыбленым белым кані пад багатай збруяй, у расшытым чапраку. Коннік, паручык Панятоўскі,— у цёмна-блакітным плашчы, жоўтых ботах, шлеме, упрыгожаным пучком ружовага страусавага пер'я. Правай рукою ён указвае двум кавалерыстам на палі і раку, дзе разыгрываюцца трагічныя падзеі: радзівілаўская конніца праследуе жменьку ўцалелых сялян, якія імкнуцца перабрацца на другі бераг. Па рацэ плывуць трупы сялян. Тут жа, на беразе, каля касцёла і разбураных хат, частка паўстанцаў працягвае бой.

Шпалера дакладна скампанавана, не перагружана дэталямі і фігурамі і акаймавана арнаментальным бардзюрам. Уверсе размешчаны герб Радзівілаў і подпіс з пералікам яго

тытулаў. На гэтай шпалеры ўпершыню абазначаны ініцыялы выканаўцы «М. К.» Хутчэй за ўсё гэта ініцыялы Марыі Кулакоўскай, якая ў гэты час працавала на мануфактуры.

Існуе меркаванне, што гэты твор мае шмат агульнага з працамі галандскага мастака Ван дэр Меўлена [100], які стварыў серыю габеленаў на Парыжскай мануфактуры па заказах Людовіка XIV. Відаць, мастакі, якія рабілі кардон «Бітвы на рацэ Славечна», былі добра знаёмы з гэтай серыяй і многае запазычылі з яе для сваёй работы, асабліва ў кампазіцыі. Поза Панятоўскага на кані і развесістае дрэва на першым плане адпавядаюць французскаму ўзору. Тое ж датычыць і характару бардзюра шпалеры з ваенных атрыбутаў. Віленскія ж і іншыя ткацкія мануфактуры капіравалі ўжо радзівілаўскую шпалеру, асабліва позу конніка Панятоўскага і дрэва на першым плане.

Шпалера «Парад войск пад Заблудавам» (воўна, шоўк; 3,20×5,90 м) выканана, відаць, у 1744 г. (Нацыянальны музей у Кракаве, ПНР). Твор вытканы суцэльным палатном. Шпалера поўнасцю паўтарала карціну пад той жа назвай з Нясвіжскага замка, але тут больш акцэнтуюцца дэкаратыўныя моманты. Цэнтральнае месца ў кампазіцыі займае фігура князя, на другім плане — парад войск з нагоды прыезду ў Заблудаў караля Польшчы Аўгуста III. Часта гэты твор называюць «парадным», «батальным» партрэтам князя Міхала Казіміра. Князь — у ваенным убранні, футравай шапцы з пучком страусавага пер'я, з булавой гетмана, на белым уздыбленым кані. Фігура, павернутая да гледача ў тры чвэрці, выдае рыцарскую постаць князя. Кампазіцыя шпалеры ўраўнаважваецца двума развесістымі дрэвамі, якія нібы ствараюць дэкаратыўную раму. На другім плане — стройныя атрады кавалерыі праходзяць праз заблудаўскія ўзгорыстыя палі перад каралём Аўгустам III і жонкай гетмана, якія стаяць пад багатым намётам.

Шпалера выканана ў прыгожай колеравай гаме, дзе дамінуюць блакітна-зялёныя і шэра-залацістыя колеры, якія глыбінёй тону нагадваюць аксаміт. Як і дзве папярэднія, гэта шпалера акаймавана бардзюрам у стылі ракако з подпісам па-латыні. На адваротным баку — імя і прозвішча ткачыхі Анастасіі Маркевіч. Гэта першы выпадак, калі майстрыха поўнасцю пакінула сваё імя і прозвішча на вырабе.

Адным з важнейшых момантаў сваёй радаслоўнай Радзівілы, безумоўна, лічылі дараванне ім у 1547 г. імператарам Карлам V княжацкага тытула. На гэту тэму мастак Дэль Бэне напісаў карціну, па якой бацька і сын Гескія выканалі шпалеру. (Палавіна шпалеры, што захавалася, знаходзіцца ў ПНР.)

Шпалера «Імператар Карл V Габсбургскі дарue Радзівілам княжацкі тытул» (воўна, месцамі шоўк; 3,20×5,90 м) выканана ў стылі пышнага італьянскага барока XVII ст.

...Высокая раскошная зала ў палацы Карла V у Аўгсбургу. У глыбіні — аркада. На троне, над якім фалдамі звісаюць багатыя тканіны, сядзіць імператар. Перад ім на каленях Мікалай Чорны ў княжацкім плашчы з гарнастаевай мантыяй. На шпалеры адлюстраваны ўрачысты момант, калі імператар у прысутнасці князёў Рэчы Паспалітай, што размясціліся ўздоўж сцен, абвяшчае дараванне ганаровага тытула Радзівілам.

Бардзюр шпалеры зусім іншага арнаменту, чым у папярэдніх творах: замест ваенных атрыбутаў — матывы кветак. Па ўцалелай частцы шпалеры можна меркаваць аб перавазе ў ёй чырвонага колеру, якім пададзены плашчы князёў.

---

100 Pagaczewski J. Gobeliny polskie. Kraków, 1929. S. 71.

Пры параўнанні разгледжаных шпалер карэліцкай серыі нельга не заўважыць шмат агульных рыс, якія сведчаць, што кардоны для іх рабіў адзін мастак: той жа характар стылізацыі, малюнка фігур, коней, пейзажу. Менш дасканалы малюнак на шпалеры «Узяцце ў палон Станіслава Міхаіла Крычэўскага...».

Цяжка вызначыць дакладна, у якім годзе былі створаны карэліцкія шпалеры названай серыі. Хутчэй за ўсё не раней 1730 г., калі ўспомніць іх тэматыку, бардзюры ў стылі ракако. «Бітва на рацэ Славечна» — не раней 1756 г., калі адбыліся падзеі, якія паслужылі асновай для сюжэта. Верагодна, усе карэліцкія шпалеры былі выкананы да 1760 г. пры жыцці Міхала Радзівіла (памёр у 1762 г.). У 1762 г. усе ткацкія варштаты з Міра, Альбы, Камянца былі перавезены ў Карэлічы, дзе гаспадаром мануфактуры стаў яго сын Кароль Радзівіл (Пане Каханку), у бытнасць якога мануфактура прыйшла ў заняпад і ў першай палове XIX ст. спыніла сваё існаванне.

Значна адрозніваецца ад шпалер радзівілаўскай серыі як памерамі, так і мастацкімі вартасцямі шпалера «Зацвярджэнне княжацкага тытула, дадзенага Радзівілам», выкананая прыкладна ў 1790 г. (0,90×1,63 м). Рысунак важкі, няма ўражання ўрачыстасці, фігуры статычныя, аўтар парушае гістарычную праўду (дзейныя асобы апрануты ў касцюмы, не адпаведныя свайму часу) і г. д., хаця па кампазіцыі яна падобна на шпалеру «Імператар Карл V Габсбургскі даруе Радзівілам княжацкі тытул». Колеравая гама складаецца з блакітнага з адценнямі колеру, чырвонага, залатога, карычневага з адценнямі і шэрага.

Нязначная колькасць вядомых нам шпалер з радзівілаўскай серыі сведчыць пра тое, што Карэліцкая мануфактура вырабляла шпалеры ў асноўным для сваіх патрэб, а не на продаж.

На радзівілаўскіх мануфактурах ткалі таксама кілімы. Кілімавая тэхніка — адна з найбольш распаўсюджаных. Калі ў тэхніцы габелена ткаліся часцей рэчы манументальнага плана і фігурныя кампазіцыі, то ў кілімавай — меншыя па памерах, арнаментальныя, хаця рэзкай мяжы паміж імі няма. Здаралася, што ў габеленавай тэхніцы выконваліся невялікія працы і, наадварот, буйныя — у кілімавай. Усё залежала ад прызначэння твора. Вядома невялікая шпалера тыпу арнаментальнага кіліма канца XVIII ст. з радзівілаўскай мануфактуры [101], дзе цэнтр кампазіцыі займаюць тры кветкавыя вазоны на светлым фоне, бардзюр утвораны з букецікаў па цёмнаму фону.

Вядомы польскі даследчык тканін С. Шуман падзяляе кілімы, якія выrabляліся на тэрыторыі Беларусі, на тры тыпы — мануфактурны, дворскі і народны — у залежнасці ад месца вырабу [102]. Кілімы пачалі вырабляць пры жыцці Ганны Радзівіл з пачатку XVIII ст., на першым часе ў Бялай, затым у Міры, Нясвіжы і іншых месцах. Кожная майстэрня карысталася сваімі прыёмамі ткацтва і арнаментальнымі матывамі. Найбольш распаўсюджанымі для многіх майстэрань былі матывы кошыка, вазона з кветкамі ці раскіданых па полю букетаў. Для тканін з такім малюнкам характэрны адзін і той жа спосаб накладвання ценяў у кветках і лістах, аднолькавая стылізацыя малюнка. Гама колеру нешырокая, але заўсёды гарманічная.

На радзівілаўскіх мануфактурах кілімы ткаліся па эскізах прыдворных мастакоў. Т. Манькоўскі лічыў, што невялікі па памерах дыван-кілім XVIII ст. з гербамі Палубіцкіх выкананы па эскізу аднаго з мастакоў — Гескага, Лютніцкага або Зацэаконта, якія працавалі ў той час на ману-

---

[101] Mańkowski T. Polskie tkaniny i hafty XVI—XVIII wieku. Wrocław, 1954. S. 59.
[102] Там жа. С. 86.

фактуры князёў Радзівілаў і зрабілі шмат кардонаў для ткацкіх мануфактур. Арнамент кіліма складаецца з некалькіх гербаў, якія, чаргуючыся, размешчаны на 12 палях. Такіх памераў кілім прэтэндуе на манументальнасць, але глядзіцца вельмі манатонна. Аднак тое, што такая вялікая работа праároблена ў кілімавай тэхніцы, гаворыць пра сталасць майстэрства ткачоў.

Дворскія тканыя кілімы і шпалеры выраблялі ў гарадах і мястэчках рамеснікі па заказу заможнай шляхты, якая мела «свой двор». Арнамент іх вытрыманы пераважна ў народных традыцыях, аднак з увядзеннем заходнееўрапейскіх матываў у стылі барока і класіцызму: натуралістычна трактаваных кветак, кошыкаў з гароднінай і садавінай, гірляндаў, перавітых стужкамі і інш.

На дворскіх кілімах і шпалерах адлюстроўваліся сцэны з жыцця памешчыкаў, прагулкі маладых людзей на фоне руін замкаў. У такіх кампазіцыях адчуваюцца ўплывы заходнееўрапейскага жывапісу XVIII ст. Ткаліся яны і з выявамі фамільных гербаў, мясцовых краявідаў. Кілім 1743 г., зроблены ў Велікамірскім павеце для збройніка Антонія Камара Ваўкавыскага, скампанаваны няўмела: замак на фоне краявіду і герб не звязаны паміж сабой.

Лепшае ўражанне пакідаюць дворскія кілімы, зробленыя пад уплывам народнага мастацтва. Кампазіцыю аднаго такога кіліма складаюць ланцужкі кветачак з лісцем, якія паўтараюцца ў гарызантальным напрамку. Такі ж матыў выкарыстаны і ў кайме. Ткач перапрацаваў народны матыў у стылі барока. Гэты прыклад далёка не адзіны ў практыцы выканання дворскіх кілімаў.

Народныя кілімы ткаліся для абрадаў (вяселля) і аздаблення народнага жылля. У іх скарыстоўваліся матывы расліннага, зааморфнага, геаметрычнага характару.

Шырокім попытам карысталіся прывазныя ворсавыя дываны, якімі ўпрыгожвалі інтэр'еры палацаў і сядзіб. Радзівілы наладзілі выраб такіх тканін на сваіх мануфактурах у Бялай, Слуцку і іншых месцах у пачатку XVIII ст. Тэхніка ворсавага дывана, прынесеная з Усходу, а затым праз Заходнюю Еўропу на тэрыторыю Беларусі, была новай і амаль не мела тут распаўсюджання. Таму ворсавыя дываны ткаліся звычайна па ўсходніх узорах, але скарыстоўваліся і мясцовыя матывы, у прыватнасці матыў зубчастага лістка, які асабліва характэрны для гродзенскіх народных кілімаў, матыў вазона з кветкамі і інш. Ёсць меркаванні, што ткачы, якія працавалі на мануфактуры ў Бялай, былі выхадцамі з Гродзеншчыны [103], ва ўсякім выпадку яны добра ведалі арнаментыку кілімаў і тканін з падвойнай асновай, распаўсюджаную на Гродзеншчыне.

Прыдворныя мастакі Радзівілаў, каб задаволіць густы магнатаў і дапоўніць карціну раскошы ў княжацкіх уладаннях адпаведна мастацкім стылям эпохі, арыентаваліся на заходнееўрапейскую прадукцыю. Ткачы прытрымліваліся гэтых узораў больш ці менш дакладна, але часта ўносілі і сваё. Так, у дыване 1721 г.[104], выкананым у часы Ганны Радзівіл, поўнасцю выкарыстаны мясцовы матыў — галінка дрэўца з дробнымі, ламанай формы лісточкамі, якія паўтараюцца. Магчыма, выконвалі яго ў мястэчку Цыцарборку, недалёка ад Бялай. Мясцовы матыў — зубчастыя лісточкі — выкарыстаны і ў бардзюры ворсавага дывана 1732 г. з гербам Радзівілаў: чорны арол у цэнтры на цёмна-залацістым фоне [105]. (На дыване надпіс, што яго падаравала Урсуле Вішнявецкай Ганна Радзівіл з Сангушкаў.)

Характэрны ворсавы дыван з ма-

---

[103] Mańkowski T. Polskie tkaniny... S. 85.
[104] Там жа. S. 86.
[105] Там жа. Рыс. 88.

нуфактуры Радзівілаў [106], якія сведчыць аб тэматычнай і кампазіцыйнай блізкасці радзівілаўскіх дываноў і слуцкіх паясоў, аб агульнай народнай крыніцы ў творчасці слуцкіх ткачоў і радзівілаўскіх мастакоў. На ім вытканы раслінна-кветкавы арнамент: гірлянды кветак на цёмна-залацістым фоне. Сярэдзіну дывана займае букет, характэрны для дэкору слуцкіх паясоў. Кветкі рознага колеру, але пераважаюць светлыя таны. Акаймоўка складаецца з хвалістых кветкавых парасткаў.

Па сцвярджэнню В. Рабчынскага [107], у Слуцку працавала фабрыка ворсавых дываноў, заснаваная князем Геранімам Радзівілам у XVIII ст., дзе працаваў вядомы майстар паясоў Ян Маджарскі. На выстаўцы 1878 г. у Парыжы дыван яго работы выклікаў агульнае захапленне. Дываны Маджарскага, памечаныя або адной літарай «М», або поўным прозвішчам «Mażarski», уяўляюць вялікую рэдкасць.

З 1746 г. ворсавыя дываны выраблялі ўжо не ў Бялай, а ў Карэлічах і, напэўна, у Нясвіжы, дзе работамі кіравалі Казімір Шыхоўскі, Барталамей Нечаёўскі. Для дываноў гэтага часу характэрны арнаментальныя матывы ў стылі ракако і класіцызму.

Да ўзораў гэтых мануфактур адносяць два дываны, якія знаходзяцца адзін у лонданскім, другі ў парыжскім музеях. На першым, які доўгі час лічыўся англійскай вытворчасці, на зялёным фоне вертыкальнымі палоскамі працягнуўся арнамент, які складаецца з выяў птушак, кошыкаў з гароднінай і кветкамі. Такія ж матывы характэрны і для ўрэцка-налібоцкага шкла і распаўсюджаны ў беларускай кніжнай графіцы таго часу [108].

Другі дыван, з парыжскага музея, блізкі да першага па колеру, таксама аздоблены кветкавым арнаментам. Але тут больш выяўлены ўсходні матыў: характэрныя для ракако пучкі страусавага пер'я і адсутнасць яркага элемента народных дываноў — зубчастага лісця.

Такім чынам, ворсавыя дываны радзівілаўскіх ткацкіх мануфактур спалучалі традыцыі мясцовага ткацтва, якія ішлі ад народных майстроў-выканаўцаў, і рысы барока і ракако, уласцівыя творчасці прыдворных мастакоў.

У другой палове XVIII ст. у Гродзенскай і Брэсцкай эканоміях па ініцыятыве гродзенскага старосты А. Тызенгаўза былі заснаваны Гродзенскія каралеўскія мануфактуры па вытворчасці сукна, шоўку, палатна, карункаў, панчох, карэт, скур і г. д. [109] Гэта былі прамысловыя прадпрыемствы — адны з першых капіталістычных прадпрыемстваў Беларусі. На іх працавалі 1500 прыпісаных казённых сялян і столькі ж надомных прадзільшчыц [110]. Кіравалі мануфактурамі кваліфікаваныя майстры, часцей наёмныя — з Францыі, Бельгіі, Швейцарыі, Расіі (каля 70 чалавек). Станкі, інструменты, значная частка сыравіны вывозіліся з-за мяжы. Нізкая прадукцыйнасць працы, высокая плата замежным майстрам былі прычынай высокага сабекошту тавараў — на 50 працэнтаў вышэй за замежныя. Таму прадукцыя не мела збыту і залежвалася на складах. Усё гэта прывяло да таго, што ў 1770 г. кароль Станіслаў Аўгуст Панятоўскі адхіліў Тызенгаўза ад нагляду за мануфактурамі і ў пачатку 80-х гадоў большасць з іх бы-

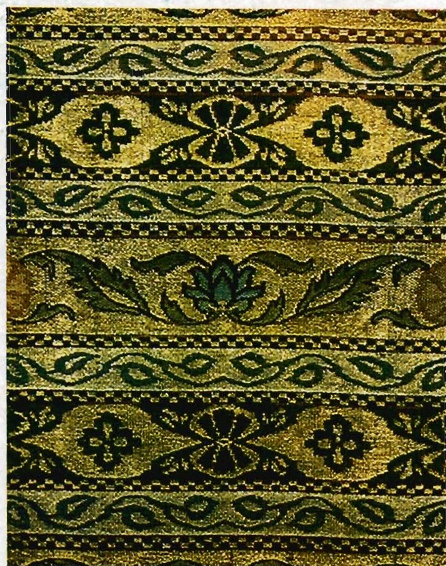
106 Mańkowski T. Polskie tkaniny... S. 86.
107 Rebczyński W. O gobelinach w Polsce. Lwów, 1886. S. 35.
108 Mańkowski T. Polskie tkaniny... S. 89.

109 Гибнянский И. Граф Антоний Тизенгауз и Гродненские королевские мануфактуры. Пг., 1916. С. 29, 49, 51, 65.
110 Болбас М. Ф. Развитие промышленности в Белоруссии (1795—1861). Мн., 1966. С. 63—65; Гибнянский И. Граф Антоний Тизенгауз... С. 29, 49, 51, 63.

ла закрыта. Многія замежныя майстры, якія засталіся тут пасля закрыцця мануфактур, у далейшым аказалі станоўчы ўплыў на аднаўленне буйной тэкстыльнай прамысловасці і культуры Гродзеншчыны. Пасля далучэння Гродзенскай губерні да Расіі (1793) дзейнасць некаторых мануфактур была адноўлена.

Сярод Гродзенскіх мануфактур галоўнае месца належала ткацкім. У другой палове XVIII ст. Гродна стала цэнтрам мастацкага ткацтва на Беларусі. У маёнтках Ласосна і Гарадня, у Высоцку і іншых месцах выраблялі шаўковыя і «літыя» паясы накшталт слуцкіх, дываны, шпалеры і г. д. Мяркуючы па творах, што дайшлі да нас, гродзенскія шпалеры ў асноўным пераймальныя з французскіх у стылі барока і класіцызму, але сустракаюцца і выкананыя ў мясцовых арнаментальных традыцыях. І тыя, і другія вызначаюцца высокай тэхнікай ткацтва і высокім эстэтычным узроўнем.

202. Слуцкі пояс. 2-я пал. XVIII ст. Фрагмент. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік



Кампазіцыі шпалераў складаліся з раскіданых па полю букетаў, перавітых стужкамі, вазонаў і кошыкаў з кветкамі. Пераважала пяшчотна-блакітная і залацістая колеравая гама. Аднак сустракаліся і сюжэтныя кампазіцыі, напрыклад шпалера з гербам і манаграмай А. Тызенгаўза, выкананая ў мяккай каларыстычнай гаме, матэрыялам у асноўным быў шоўк.

Кілімы Гродзенскіх каралеўскіх мануфактур таксама адзначаны ўплывам французскага ткацтва XVIII ст. Галінкі і букеты халаднаватых адценняў, фон — пераважна цёмны ці шэры, воўна натуральная, нефарбаваная, але пад рукой мясцовага ткача малюнкі французскіх мастакоў набывалі прыкметную мясцовую афарбоўку.

Тыя ж рысы характэрны і для ворсавых дываноў. Кампазіцыі іх складаліся пераважна з раскіданых па светламу фону букетаў руж ці іншых кветак. Раслінны арнамент вызначаўся лёгкасцю і зграбнасцю форм, гарманічнасцю колеравых спалучэнняў.

Даволі вядомымі ў другой палове XVIII — пачатку XIX ст. былі ткацкія мануфактуры ў Слоніме князёў Агінскіх. Ім жа належалі фабрыкі па вырабу каберцаў (ворсавых дываноў), шпалер і іншых вырабаў у Слоніме, Гарохаве і Сакалове (цяпер тэрыторыя УССР). Да нашага часу захаваліся дзве шпалеры Слонімскай мануфактуры — «Флейтыст» і «Вакханка» (Кракаўскі Нацыянальны музей, ПНР). На першай — паўаголеная фігура юнака на пастаменце, увітая гірляндамі кветак. Блікі святла, якія ствараюцца шаўковай ніткай, пераліваюцца на скульптуры. «Вакханка» па кампазіцыі падобна на першую шпалеру: у нішы на пастаменце — фігура аголенай маладой жанчыны. Побач з ёю — амур, якога яна трымае за руку. «Выдатная ткацкая тэхніка стаіць вышэй за ўзоры, дзеля якіх яна выканана»,—

зазначае польскі мастацтвазнаўца Т. Манькоўскі [111].

Ворсавыя дываны на Слонімскай мануфактуры ткалі на манер усходніх, скарыстоўваючы матывы арнаментаў Турцыі, Ірана і іншых краін. Аднак арнамент складаўся з раскіданых па ўсяму фону дробных, арганічна не звязаных паміж сабой форм, ствараў уражанне эклектычнасці. Да нашых дзён захавалася некалькі такіх твораў.

Шпалеры са знакам Гарохаўскай мануфактуры нагадваюць ворсавыя дываны Гродзенскай каралеўскай мануфактуры. Падабенства адчуваецца не толькі ў кампазіцыі, але і ў каляровым вырашэнні. Букеты і гірлянды, якія акаймляюць гарохаўскія шпалеры і гродзенскія дываны, выкананы ў светлых танах па цёмнаму фону.

Дываны з Сакалова маюць гербавыя знакі Агінскіх і мастацкім вырашэннем нагадваюць гродзенскія дываны з гербамі і лічбамі Тызенгаўза.

На тэрыторыі Беларусі ў XVIII ст. існавала вялікая колькасць ткацкіх мануфактур. Акрамя ўжо згаданых — фабрыка па вырабу каберцаў у Краславе (б. Віцебская губерня), ткацкія і дывановыя мануфактуры ў Магілёўскай губерні [112].

Высокамастацкія рэчы, у тым ліку і дывановыя, вырабляліся ў манастырскіх ткацкіх майстэрнях.

Вырабы беларускіх ткацкіх мануфактур былі шырока вядомы не толькі на тэрыторыі Рэчы Паспалітай, але і ў суседніх краінах — Расіі, Швецыі, Румыніі — дзякуючы высокай ткацкай тэхніцы, мастацкай каштоўнасці і прыгажосці [113].

Сусветную славу ў XVIII ст. набылі слуцкія паясы. Шырокі шаўковы з дадаткам залатых і сярэбраных ніцей, вытканы ўручную высокамастацкі пояс быў неабходнай часткай

203. Слуцкі пояс. 2-я пал. XVIII ст. Фрагмент.
Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік

касцюма магната і багатага шляхціца. Насілі іх і рускія баяры. Узорам для славутых слуцкіх паясоў паслужылі паясы, якія праз Канстанцінопаль і Львоў з Малой Азіі, Сірыі, Персіі прывозілі на Украіну, у Беларусь і Польшчу. Асабліва прыгожымі былі персідскія. Адсюль і назва майстэрань, дзе яны сталі вырабляцца,— «персіярні». Каштавалі яны вельмі дорага. Значны попыт на паясы і іх высокі кошт падштурхнулі гандляроў гэтым таварам пераключыцца з гандлю паясамі на іх выраб.

Першыя персіярні ў Рэчы Паспалітай адкрываюцца ў Галіцыі, Падоле і на Валыні. Асаблівую вядомасць атрымала персіярня ў Станіславе, дзе працаваў таленавіты майстар з Канстанцінопаля, вядомы і як майстар ворсавых дываноў, Ян Маджарскі. Віленскі ваявода Міхал Казімір Радзівіл у 1758 г. запрасіў яго на

---

[111] Mańkowski T. Polskie tkaniny... S. 52.
[112] Ведомость о мануфактурах в России за 1813 и 1814 гг. СПб., 1816; Орловский Е. Гродненская старина. Гродно, 1910. Ч. 1. С. 175.
[113] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 98.

сваю мануфактуру. Па традыцыйнаму ўяўленню, Слуцкая фабрыка шаўковых паясоў (фабрыка персідскіх паясоў, персідская фабрыка, персіярня) узнікла ў Слуцку і знаходзілася ў ім да канца свайго існавання. З даследаванняў польскіх і савецкіх вучоных апошняга часу (Т. Манькоўскага, Л. Якунінай, А. Грыцкевіча, Я. Карпачова)[114] высветлілася, што першапачаткова выраб шаўковых паясоў быў наладжаны Радзівілам у Нясвіжы, а затым перанесены ў Слуцк. У той час у Слуцку ўжо мелася фабрыка па выпуску галуноў, пазументаў і іншых вырабаў. Відаць, спалучэнне абодвух прадпрыемстваў паслужыла асновай для стварэння Слуцкай фабрыкі паясоў. Дакладна час яе ўзнікнення яшчэ не высветлены. Вядома толькі, што ў 50-я гады XVIII ст. князь Міхал Казімір Радзівіл, ваявода віленскі, заснаваў у Слуцку персіярню.

Пад кіраўніцтвам Яна Маджарскага мануфактура стала выпускаць прадукцыю ў вялікіх маштабах і мела пастаянныя сувязі з рынкам. Пад уплывам мясцовых густаў і патрэб ён змяніў структуру арнаменту і памер пояса — пояс стаў карацей і многа вузей, канцы атрымалі самастойнае арнаментальнае значэнне, каларыт набыў шматколернасць, вялікую яркасць і будаваўся на рэзкіх кантрастах. У перыяд дзейнасці Яна Маджарскага ў Слуцку быў створаны той тып пояса, які і вядомы пад назвай «слуцкага». У аснову яго быў пакладзены узор, выпрацаваны яшчэ ў Станіславе, але сувязь з усходнімі паясамі амаль знікла.

Для слуцкага пояса характэрны гарманічныя суадносіны частак, выразная структура арнаменту. Колькасць арнаментальных матываў на канцах абмяжоўваецца двума; як рэдкае выключэнне сустракаюцца паясы з адным або трыма матывамі. Арнаментацыя на канцах пояса набыла пэўную ўстойлівасць: авал, абкружаны лісцем са сцябламі і кветкамі; кветкі на доўгім сцябле з галінкамі, якія выходзяць з зямлі ці ваз; букеты кветак з хвалепадобнай акаймоўкай. Нярэдка ў арнамент уключалася мясцовая флора — васількі, незабудкі. Арнаментацыя ўсіх частак пояса страціла ўсходнюю стылізацыю і нерухомасць, набыла рэалістычныя рысы, стала больш свабоднай.

Творчым дасягненнем слуцкай персіярні было ўвядзенне двухбаковых чатырохліцавых паясоў. На канцы пояса з абодвух бакоў ткалася метка на стараславянскай і лацінскай мовах: «Слуцк», «У градзе Слуцку», «Зроблена ў Слуцку», «Ян Маджарскі», «М». Канцы абшываліся махрамі.

Асаблівым попытам карысталіся так званыя літыя паясы. Ліцавы бок такіх паясоў быў скрозь затканы залатой ніткай, якая зусім закрывала шаўковую аснову. Паколькі пры тканні залатыя ніці кlabelаліся няроўна, гатовы пояс пракатвалі цяжкімі каткамі: ніці расплюшчваліся і зліваліся, ствараючы гладкую паверхню. Сярэдняя частка мела дробны ўзор з трылісьнікаў ці лускі. На канцах пояса, якія свяціліся золатам, змяшчаліся два сцяблы з кветкамі. Любімымі спалучэннямі колераў у «літых» паясах былі залаты з карычневым, сіні з золатам і пунсовы з золатам.

Пояс складаўся з сярэдніка з аблямоўкай і двух канцоў. Сярэднік арнаментаваўся папярочнымі гладкімі ці ўзорыстымі палосамі, радзей сеткавым узорам ці ў гарошак і інш. Па краях пояса ішла арнаментаваная аблямоўка.

Палітычныя падзеі, палітычныя сімпатыі ўладальніка мануфактуры адбіліся на прадукцыі слуцкай пер-

[114] Карпачоў Я. М. Узнікненне і развіццё Слуцкай вотчыннай мануфактуры шаўковых паясоў//Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1982. № 3.

сіярні. Пасля знішчэння аўтаноміі Літвы, у склад якой уваходзіла Беларусь, і поўнага аб'яднання яе з Польшчай Слуцкая фабрыка выпусціла паясы з меткай у выглядзе польскага дзяржаўнага герба — аднагаловага арла з каронай. Адмена канстытуцыі 3 мая 1791 г. была адзначана выпускам зялёных паясоў, затканых серабром. Пасля далучэння цэнтральнай часткі Беларусі да Расіі ў 1793 г. гэтыя зялёныя паясы былі забаронены (як і кунтушы). Патрэба ў паясах адпала, вытворчасць іх была згорнута амаль напалову, а затым зусім спынілася. Слуцкая фабрыка працавала да 1844 г.

Шаўковыя і «літыя» паясы накшталт слуцкіх выраблялiся на гродзенскай персіярні і шаўковай мануфактуры А. Тызенгаўза. Французскія майстры з Ліёна, якія былі запрошаны сюды ў 60-х гадах, за аснову цалкам узялі арнаментальную структуру, памер, кампазіцыйны падзел слуцкага пояса: сярэднік

204. Слуцкі пояс. 2-я пал. XVIII ст. Фрагмент. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік

захаваў свае палосы, але запаўняўся французскім арнаментам. Часам на сярэдніку змяшчаўся ўзор з дробных кветак. Канцы мелі два матывы, якія распрацоўваліся ў французскім гусце. Метка не ткалася, канцы абшываліся махрамі.

Росквіт гродзенскай персіярні прыпадае на 1774—1778 гг., калі там працаваў таленавіты майстар з Ліёна Ф. Селіман, які знайшоў удалае спалучэнне французскага арнаменту з формай слуцкага пояса. Калі ж мода на паясы з французскім арнаментам змянілася вяртаннем да ўсходніх матываў, Селіман распрацаваў усходнюю арнаментацыю. Ён скарыстаў слуцкія ўзоры арнаменту, у выніку чаго дабіўся гарманічнай кампазіцыі, лёгкасці рысунка і вытанчанасці каларыту.

Як і ў папярэдні перыяд, значную частку рамеснікаў XVIII ст. складалі майстры па апрацоўцы металу. Так, у канцы XVIII ст. у Слуцку было 100, Пінску — 82, Мінску — 291, Полацку — 126 майстроў металаапрацоўчых спецыяльнасцей [115], што складала каля 30 працэнтаў усёй масы рамеснікаў. Многія цэхавыя арганізацыі дзяляцца па больш вузкіх спецыяльнасцях. Так, у 1721 г. цэхі kавалёў, мечнікаў, слесараў, меднікаў і залатых спраў майстроў існавалі ў Віцебску [116], да 1766 г. дзейнічаў кавальскі цэх у Магілёве [117]. У канцы XVIII ст. у Пінску было 5 цэхаў, адным з буйнейшых лічыўся кавальскі. У яго склад уваходзілі кавалі, слесары, кацельшчыкі, бляхары, меднікі, гранільшчыкі, сярэбраных і залатых спраў майстры [118]. У 1662 г. слясарна-кавальскі цэх у Слуцку падзяліўся на два: у адзін увайшлі кавалі і майстры-нажавікі, у другі — слесары, замочнікі і мечнікі, пазней да іх далучыліся кацельшчыкі [119]. Да

205. Паціp. XVIII ст. ДММ БССР

1695 г. адносяцца звесткі пра тое, што ўладальнік Нясвіжа Кароль Станіслаў Радзівіл выдаў прывілей на зацвярджэнне ў Міры цэха, куды ўваходзілі мечнікі, збройнікі, кавалі, залатых спраў майстры, а таксама майстры некаторых іншых спецыяльнасцей [120].

---

[115] Игнатенко И. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963. С. 15—17.
[116] ИЮМ. Вып. 7. С. 59—60.
[117] ИЮМ. Вып. 17. С. 164.
[118] ЦИАЛ, ф. 1350, оп. 312, д. 90, л. 108.
[119] Грицкевич А. П. Частновладельческие города Белоруссии в XVI—XVIII вв. С. 94.
[120] Там жа. С. 91.

У XVIII ст. на тэрыторыі Беларусі працавала некалькі соцень дробных рудняў, якія выплаўлялі па некалькі дзесяткаў, зрэдку — соцень пудоў жалеза ў год [121]. Нягледзячы на наяўнасць некаторага механічнага абсталявання, вытворчасць яго ўсё ж заставалася вельмі прымітыўнай — у печы з дзікіх камянёў, якія набівалі глінай і прасушвалі, засыпалі драўнінны вугаль. Калі вугаль разгараўся, на яго зверху насыпалі слой руды, затым зноў слой вугалю і праз сопла, што размяшчалася знізу, паддувалі паветра. Па меры спрасоўкі дабаўлялі новыя пласты руды і вугалю. Праз 10—12 гадзін плаўка спынялася і печ разбуралі. Адчышчаную ад шлаку крыцу апрацоўвалі ў кавальскім горне пры дапамозе вялікага крычнага молата, які прыводзіўся ў дзеянне вадзяным колам. Такім чынам атрымлівалі жалеза для розных вырабаў.

206. Пацір з Давыд-Гарадка. 1770. ДМ БССР

Толькі к сярэдзіне XVIII ст. з'яўляюцца невялікія прадпрыемствы па выплаўцы жалеза і чыгуну. Чыгуналіцейны завод у маёнтку графа Паскевіча ў Гомелі выпускаў разнастайныя вырабы утылітарнага і мастацкага характару: рашоткі, помнікі, пячныя дзверцы і інш.[122] Невялікі заводзік у Горках на Магілёўшчыне выпрабляў садова-паркавую мэблю [123]. Найбольш буйным з падобных прадпрыемстваў быў чыгуналіцейны завод графа Храптовіча, заснаваны ў 1794 г. у Вішневе (Валожынскі р-н). Літыя намагільныя агароджы разнастайнага малюнка мясцовай работы і сёння сустракаюцца на могілках у Вішневе і яго наваколлі.

Сярод узораў чыгуналіцейнага мастацтва значную групу складаюць надмагільныя помнікі, агароджы, рашоткі, крыжы, навершшы купалоў цэркваў і касцёлаў, водаправодныя калонкі, прадметы хатняга ўжытку і г. д. Творы беларускіх ліцейшчыкаў уражваюць разнастайнасцю форм і малюнкаў дэкору.

У садах і парках набывае распаўсюджанне літая мэбля — чыгунныя крэслы і лаўкі самых разнастайных форм і дэкору. Лаўка з Ашмян (Ашмянскі краязнаўчы музей) мае прамавугольную ў плане форму. Арнамент складаецца з характэрных

---

121 Болбос М. Ф. Развитие промышленности в Белоруссии. Мн., 1966.

122 Матэрыялы да гісторыі мануфактуры Беларусі ў часы распаду феадалізму. Мн., 1934. Т. 3. С. 126.

123 Дембовецкий А. С. Опыт описания Могилевской губернии. Могилев-на-Днепре, 1884. Кн. 2. С. 263.

для гатычнага стылю элементаў — крыжападобных ажурных кветак розных памераў, злучаных тонкімі вертыкальнымі прафіляванымі стойкамі. Іншая па форме і арнаментацыі садовая лаўка на Трышынскіх могілках у Брэсце. Яе бакавіны ўтвораны перапляценнем вінаградных лоз, у каранях якіх заблыталася раз'юшаная змяя. Такой жа рознастылёвасцю і разнастайнасцю дэкору вызначаюцца і іншыя ўцалелыя ўзоры чыгуналіцейнага мастацтва.

207. Абклад евангелля 1763 г. З в. Чарнаўчыцы Брэсцкага р-на

Не забывалі беларускія майстры і бронзаліцейную справу. Адным з яркіх прыкладаў іх дзейнасці з'яўляецца звон з г. Крычава (1748). Пасля жорсткага падаўлення ў Крычаўскім старостве сялянскага паўстання (1743—1744) беларускія майстры не толькі стварылі выдатны выраб, але і не пабаяліся змясціць на ім рускі герб. Звон мае традыцыйную форму. Аздабленне на ім размяшчаецца ў тры ярусы-паясы. Верхні і ніжні складаюцца са стылізаваных раслінных элементаў, зробленых у нізкім рэльефе, сярэдні ўключае герб і кароткую гістарычную даведку.

Званы адлівалі ў Полацку, Віцебску, Лагойску, Вілейцы, Дзісне, і, нягледзячы на тое, што абыходзілася гэта праца вельмі дорага («...два колокола ценностью в 1000 злотых» [124]), званы вырабляліся ў вялікай колькасці. У каштарыснай кнізе г. Полацка за 1654 г. згадваецца 39 вялікіх і малых званоў вагою ад 100 пудоў да 1 пуда [125].

У Лагойску існавала невялікая ліцейная майстэрня, «доставлявшая местечку и соседним деревням чугунные горшки, котлы и разные другие сельскохозяйственные и земледельческие снадобья» [126]. У гэтай жа майстэрні, відавочна, і былі адліты званы для мясцовай Богаяўленскай царквы. Самы вялікі з іх быў адліты ў 1755 г. са сплаву медзі, серабра і золата. Уверсе выгравіраваная рука паказвае на лацінскі надпіс — сведчанне прыналежнасці звона Лагойскаму брацтву. У ніжняй частцы размешчаны арнаментальны раслінны пояс.

У другой палове XVIII ст. некаторыя фабрыкі і жалезаліцейныя заводы (напрыклад, у в. Рудня Брэсцкай вобл., в. Бакшты Гродзенскай вобл. і інш.) выраблялі розныя дробныя прадметы з бронзы і волава: асвятляльныя прылады, пісьмовыя прыборы, падсвечнікі, дарахавальніцы і інш. У Слуцкім краязнаўчым музеі знаходзіцца бронзавая літая ступка, упрыгожа-

[124] Сапунов А. П. Архив Полоцкой духовной консистории. М., 1898. С. 82.
[125] Сапунов А. П. Витебская старина. Т. 4. С. 277—279.
[126] Современник. СПб., 1853. Т. 18. С. 13.

ная арнаментам у вельмі нізкім рэльефе, што адпавядае прызначэнню гэтай рэчы.

Своеасаблівa выглядае ручка на дзвярах з Нясвіжа (былы палац Радзівілаў). Яна мае форму ўсечанага конуса, паверхню якога ўпрыгожваюць рады паралельных перакручаных шнуроў, перацягнутых у двух месцах папярочнымі кольцамі. Стрыжань, да якога прымацавана ручка, таксама ўпрыгожаны арнаментам у выглядзе пляцёнкі. Такое дэкаратыўнае вырашэнне нагадвае традыцыйныя плеценыя вырабы.

Асабліва высокімі мастацкімі якасцямі вызначаліся ювелірныя вырабы. Пра ўзровень ювелірнага мастацтва XVIII ст. можна меркаваць па малюнку панагіі з Мікольскага сабора г. Віцебска (захоўваецца ў рукапісным аддзеле Вільнюскага універсітэта). Панагія складаецца з васьміграннай пласціны і брошкі. Паверхня яе пакрыта перагародчатай эмаллю ў выглядзе расліннага арнаменту, у цэнтры выкладзены крыж з каштоўных камянёў. Другая панагія выканана ў той жа тэхніцы. Агульны фон эмалі — аранжавы. Упрыгожана яна арнаментам і ўстаўкамі з каштоўных камянёў [127].

208. Абклад евангелля. 2-я пал. XVIII ст. З в. Місяцічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл.

209. Абклад абраза з в. Місяцічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. Фрагмент

---

[127] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 92.

У тэхніцы эмалі, чаканкі, гравіравання выкананы і крыж 1789 г., які знаходзіцца ў Гродзенскім гісторыка-археалагічным музеі. Распяцце і постаці святых вызначаюцца выразнасцю і ўпэўненасцю выканання.

Да 1770 г. адносіцца пацір з Давыд-Гарадка (ДМ). Чаша яго ўпрыгожана літым арнаментам, аснова — чаканкай і гравіраваннем. У гэтым творы ўжо адчуваюцца рысы новага стылю — класіцызму. Разам з тым ён ілюструе некаторы спад тэхнічнага і мастацкага ўзроўню, характэрны для злотніцтва XVIII ст.

210. Шата абраза з в. Сноў Нясвіжскага р-на Мінскай вобл. XVIII ст. Фрагмент

Другой паловай XVIII ст. датуецца шэраг вырабаў беларускіх майстроў-чаканшчыкаў. Сярод іх — абклад «Параскевы» з в. Місяцічы (Пінскі р-н) 1777 г., зроблены майстрам Фёдарам. Кантраст высокага і нізкага рэльефаў стварае эфект аб'ёмнасці фігур. Зроблены з густам арнамент раслінных і геаметрычных форм нагадвае ўзоры дарагіх тканін. Шмат твораў ювелірнага мастацтва захавалася ў Брэсцкай і Гродзенскай абласцях: чаканеная рыза абраза «Маці боская Адзігітрыя» з Шарашова Брэсцкай вобласці (ДММ), чаканены абклад абраза «Маці боская Адзігітрыя» з Крыжаўзвіжанскай царквы ў Лунінцы (Брэсцкая вобл.), сярэбраны абклад евангелля 1771 г. з Мікалаеўскай царквы ў Кажан-Гарадку (Брэсцкая вобл.), сярэбраны пацір з Ружан (Брэсцкая вобл.), сярэбраны пацір 1767 г. з Радуні (Гродзенская вобл.), абклады абразоў «Маці боская Адзігітрыя» 1752 г. (майстры Грэчка, Мікіта і Пархом) і «Хрыстос Уседзяржыцель» 1767 г. з Георгіеўскай царквы ў Давыд-Гарадку і шмат іншых. Гэтыя творы сведчаць пра разнапланавасць і рознахарактарнасць узораў злотніцтва XVIII ст. У многіх вырабах даволі адчувальны ўплыў народнага мастацтва: уводзяцца мясцовыя арнаментальныя матывы, узоры маюць дывановы малюнак.

Пра стан развіцця керамікі ў XVIII ст. даюць уяўленне кафляныя печы, што аздаблялі сядзібныя і культавыя збудаванні, жыллё гараджан і местачкоўцаў. Вядома некалькі такіх помнікаў XVIII ст. Печ у «каралеўскай» зале былога маёнтка Бжастоўскіх у в. Мосар Глыбоцкага раёна складалася з вялікіх тэракотавых кафлін, мела цокаль светла-блакітнага колеру і рэльефныя арнаменты колеру натуральнай абпаленай гліны. Па абрысу і форме яна нагадвала абеліск з асновай у выглядзе подыума, аздобленага ляпнінаю, над якім уздымалася чатырохгранная піраміда. Тарцовую сцяну ўпрыгожваў медальён з адлюстраваннем коннага рыцара ў акаймоўцы расліннага ўзору. Завяршалася печ каронаю. Печ падобнай формы стаяла і ў вялікай, багата аздобленай і дэкарыраванай зале.

Захаваліся апісанне і малюнак прамавугольнай печы з в. Асташын

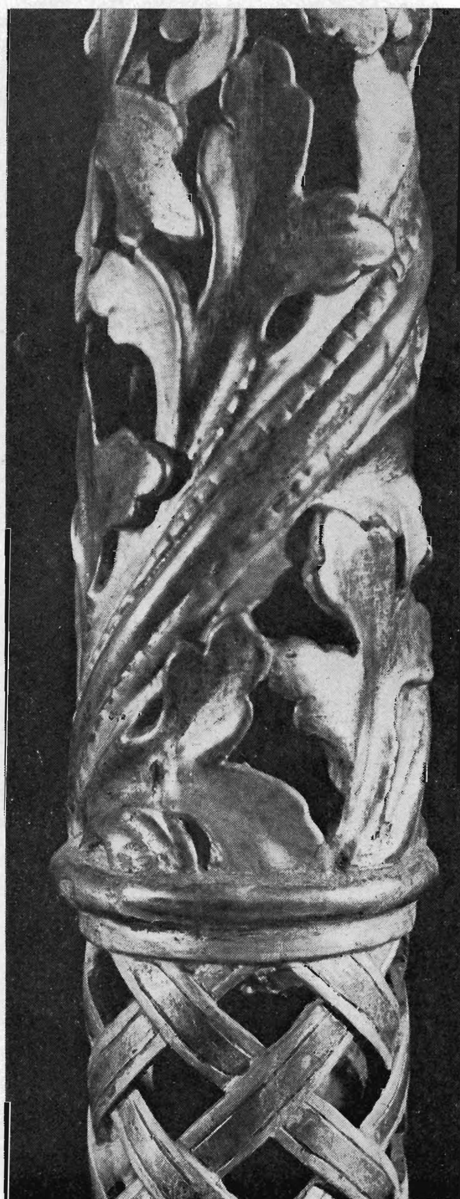
Карэліцкага раёна (верагодна, у XVIII ці XIX ст. перарobленай). Сцены яе былі выкладзены з маёлікавай кафлі бледна-залацістага тону. Малюнкі кветак выкананы ў двух колерах — смарагдава-зялёным і блакітным. Кафля фрыза аздоблена выявамі птушак, верхняга карніза — фантастычнымі раслінамі. Нарожнік печы быў упрыгожаны барочнай калонкай з точанай капітэллю. Каронкі ў выглядзе шарападобных пасудзін вышынёю каля 24 см кожная прыгожа завяршалі печ.

За стагоддзі свайго існавання кафлярства на Беларусі прайшло шлях ад мастацтва чыста арыстакратычнага, калі спецыяльнымі заказчыкамі былі князі і феадалы, да глыбока народнага, шырока распаўсюджанага. У ім ярка адлюстраваліся светапогляд народа, яго вераванні і багатая казачная фантазія, цудоўны акаляючы свет прыроды, гісторыя роднай зямлі і беспамылковы густ.

У другой палове XVIII ст. з'яўляецца беларускі фаянс. Адна з першых фаянсавых мануфактур была заснавана ў 1742 г. у Свержані (Мінская вобл.) уладальнікамі гэтага мястэчка Радзівіламі. Працавала яна да сярэдзіны 60-х гадоў [128]. Пад наглядам прыдворнага мастака Ксаверыя Гескага тут выраблялі фаянсавыя сервізы, вазы, міскі, паўміскі, салатніцы, чаркі, падносы, аптэчны посуд, фігуры для аснашчэння алтароў, дробную пластыку, кафлю. Посуд для сервізаў вырабляўся пераважна на ганчарным крузе і меў акруглыя формы. Вазы, міскі, салатніцы аздабляліся ляпнінаю ў стылі позняга барока і ракако, малюнкамі кветак, птушак, уключалі гербы ўладальнікаў.

У 1777—1779 гг. фабрыка фаянсавых вырабаў была заснавана ў Целяханах на Брэстчыне. Яна выпускала глазураваныя вазы, сальніцы, чарніліцы, маслёнкі, збанкі, кубкі, міскі і іншы посуд з меткамі

211. Калонка іканастаса з в. Хацілаў Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. МСБК АН БССР



[128] Chojnacka H. Fajanse polskie XVIII—XIX wieku. Warszawa, 1981. S. 8.

212. Царская брама з Давыд-Гарадка Брэсцкай вобл. Сярэдзіна XVIII ст. ДМ БССР

«СО» або «О» [129]. Напачатку гэтыя вырабы нагадвалі аналагічны італьянскі і французскі посуд, выкананы ў барочным і класіцыстычным стылі. Дэкор складаўся з багатага расліннага арнаменту — гірляндаў пладоў і кветак, пальметаў, маскаронаў. У далейшым форма і дэкор вырабаў некалькі відазмяніліся і набылі мясцовы характар. Форма становіцца больш строгай, дэкор пазбаўляецца пышнасці, што было характэрным для народнага ганчарства [130].

Дэкаратыўная аб'ёмна-ажурная разьба пачатку XVIII ст. вызначаецца больш спакойнай формай, выразнай кампазіцыйнай пабудовай. Матывамі плоскасна вырашаных вінаградных парасткаў некаторыя ўзоры царскіх брам першай паловы XVIII ст. нагадваюць аналагічныя творы стогадовай даўнасці. Аднак цяпер разьба запаўняе поле брам вельмі густа, нагадваючы дывановую, і амаль не пакідае месца для жывапісных клеймаў. Два ці чатыры мудрагеліста выгнутыя вінаградныя парасткі з густа пераплеценымі адгалінаваннямі і лістамі вырастаюць ужо не проста з ніжняй перакладзіны брамы, а з вазона ці чашы. Лісты, кветкі, гронкі сіметрычна размяшчаюцца па абодва бакі ад парасткаў, утвараючы выразную, ясную ажурную кампазіцыю.

На мяжы XVII—XVIII стст. у дэкоры царскіх брам сустракаецца таксама матыў Іясеева дрэва, вядомы таксама на заходнеўкраінскіх землях у XVIII ст.[131] і занесены беларускімі майстрамі на пагранічныя рускія тэрыторыі [132].

З сярэдзіны XVIII ст. пад уплывам ракако ў дэкоры царскіх брам з'яўляюцца новыя элементы і кампазіцыйныя прыёмы. Раслінны дэкор драбнее, вінаградны парастак з лісцем і гронкамі як галоўны элемент аздаблення царскіх брам паступова знікае. Гэтыя змены добра прасочваюцца ў царскай браме з Магілёўскай вобл. (ДММ). Кампазіцыя яе яшчэ захоўвае традыцыйнасць: шэсць авальных медалье-

---

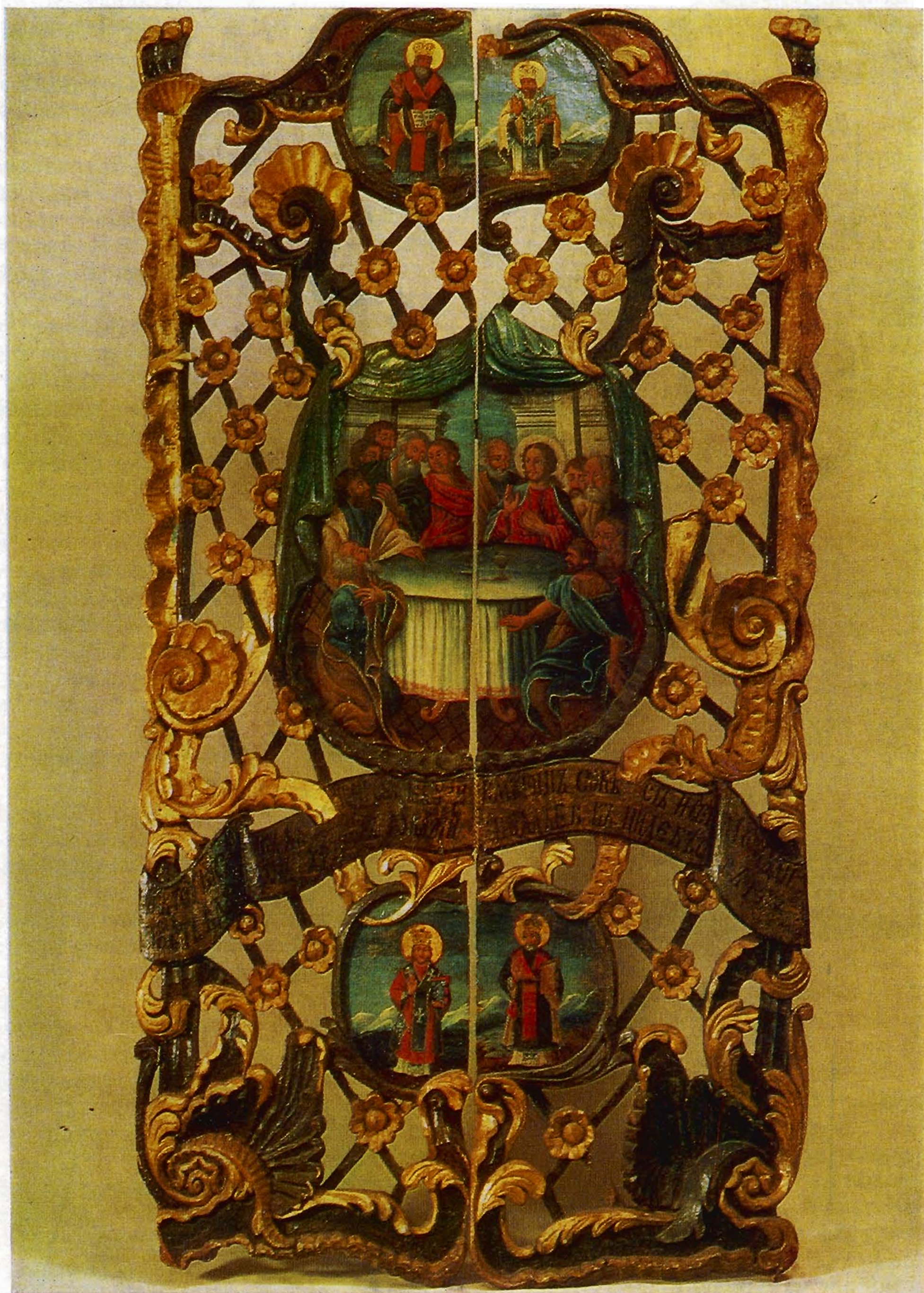
[129] Матэрыялы да гісторыі мануфактуры Беларусі ў часы распаду феадалізму (1796—1840). Т. 1. С. 5.

[130] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 94.

[131] Драган М. Українська декоративна різьба. Київ, 1972. С. 79.

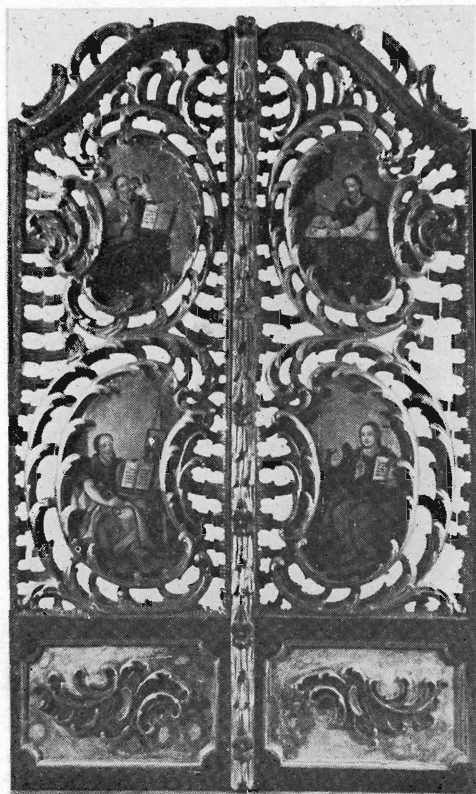
[132] Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. С. 171—172.

213. Царская брама.
Сярэдзіна XVIII ст. ДММ БССР



паў у рамках са здробненых матываў сіметрычна размешчаны паабапал цэнтральнай калонкі. Аднак увесь дэкор трымаецца тут не на хвалістых галінках, а на косай рашот-

214. Царская брама з в. Прылукі Брэсцкага р-на. Сярэдзіна XVIII ст. МСБК АН БССР



цы (якую называлі трэльяжам) з дробнымі кветачкамі на скрыжаваннях.

У аздабленні царскай брамы з Віцебскай вобласці (ДММ), відаць, таксама сярэдзіны XVIII ст. уплыў ракако яшчэ больш значны. Традыцыйная схема амаль знікае. Авальныя медальёны саступаюць месца чатыром розным па памерах і канфігурацыі яблыкападобным устаўкам па цэнтру брамы. Няма характэрнай для ранейшага перыяду разьбянной калонкі, што раздзяляла браму на дзве палавіны. Нешматлікія раслінныя матывы ператвараюцца ў мудрагеліста выгнутыя ракавінападобныя завіткі. Аснову кампазіцыі брамы складае косая рашотка, на скрыжаванні якой размешчаны сакавіта выразаныя кветкі. Аднак у адрозненне ад твораў папярэдняга перыяду брамы ўжо не маюць той мастацкай і нават тэхнічнай цэласнасці: яны выразаны не з суцэльнага кавалка дрэва, а сабраны з асобных элементаў.

Цікавы ўзор разьбы перыяду ракако ўяўляе царская брама другой паловы XVIII ст. з Прылук Брэсцкага раёна (МСБК). Акаймаваныя С-падобнымі дужкамі расліннага характару з кароценькімі парасткамі клеймы памянялі сваю традыцыйную авальную форму на чачавіцападобную. Разьба, даволі тонкая, лёгкая і ажурная, не ўтварае характэрнага для папярэдняга перыяду складанага аб'ёмнага перапляцення, а размешчана амаль у адной плоскасці. Суцэльнае залачэнне, характэрнае для іканастасаў папярэдняга перыяду, саступае месца серабрэнню ў спалучэнні з афарбоўкай у зялёны колер.

Падобная па характару дэкору і брама з інтэр'ера царквы ў в. Шумакі Брэсцкага раёна. Раслінныя матывы выяўлены тут яшчэ слабей, дэкор складаецца з мудрагеліста выгнутых дужак, якія акаймоўваюць клеймы такім адмысловым контурам, што апошнія нагадваюць абрысы чалавечага вуха. Гэты твор можна лічыць апошнім дасягненнем у галіне манументальна-дэкаратыўнай аб'ёмна-ажурнай разьбы, больш позпія ўзоры сведчаць пра заняпад данага віду мастацтва.

Аднак гэта не датычыць твораў мясцовых народных майстроў, якія ўмелі надаць сваім вырабам арыгінальнасць, своеасаблівасць і характэрную рукатворную цеплыню. Іх

працы адрозніваюцца пераважна рэалістычна трактаваным арнаментам з вінаграднага парастка, выкананага сакавіта і выразна. Рэалістычнасць разьбы часта падкрэслівалася паліхромнай расфарбоўкай, якая адпавядала характару разьбы больш, чым пазалота.

Выдатны ўзор такой разьбы — царская брама з в. Аздамічы Столінскага раёна (ДММ). Чатыры сакавітыя, рэалістычна выразаныя парасткі вінаграднай лазы, вырастаючы з ніжняга краю брамы, гнутка імкнуцца ўверх. То скрыжоўваючыся, то разыходзячыся ў бакі, яны акаймоўваюць круглыя клеймы. Шырокае мясістае лісце і сакавітыя гронкі сіметрычна размяшчаюцца па чатыры вакол кожнага медальёна. Рэалістычная расфарбоўка вельмі ўдала спалучаецца з характарам разьбы брамы. Такой жа своеасаблівай народнай трактоўкай вызначаецца і шэраг іншых твораў мясцовых майстроў-разьбяроў, асабліва з Беларускага Палесся.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва XVIII ст., засвоіўшы прыёмы барока, стала больш дэкаратыўным. Шматлікія мануфактуры наладжваюць у гэты час шырокі выраб мастацкага шкла, тканых паясоў, фарфорава-фаянсавага посуду, габеленаў, сукна і інш. У якасці ўзораў, як правіла, выкарыстоўваюцца замежныя вырабы, аднак мясцовыя майстры перапрацоўваюць іх у адпаведнасці са сваімі густамі і традыцыямі, надаючы творам нацыянальнае гучанне.

Змены мастацкіх стыляў, заходнееўрапейскія ўплывы мала адбіліся на традыцыйным народным мастацтве. Наадварот, яно актыўна ўплывала на прафесійнае, і гэта цесная сувязь складае характэрную асаблівасць дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва XVIII ст. Дабратворны ўплыў народнай творчасці не даў магчымасці развіцца ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве такім адмоўным з'явам, як залішняя пышнасць, безгустоўнасць, перавага знешняй прыгажосці.

ЛІТАРАТУРА

КЛАСІКІ МАРКСІЗМА-ЛЕНІНІЗМА

Маркс К. Капитал: Критика политической экономии//Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1960—1961. Т. 23—24.

Маркс К. Письмо Энгельсу 5 марта 1856 г. //Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 29. С. 16—23.

Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии//Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 419—459.

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. 4-е изд. Т. 1. М., 1983. 605 с.; Т. 2. М., 1983. 701 с.

Энгельс Ф. Анти-Дюринг//Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 1—338.

Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии//Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 269—317.

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства//Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 23—178.

Ленин В. И. Государство и революция: Учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции//Полн. собр. соч. Т. 33. С. 1—120.

Ленин В. И. Левонародничество и марксизм//Полн. собр. соч. Т. 25. С. 235—237.

Ленин В. И. О государстве: Лекция в Свердловском университете 11 июля 1919 г.//Полн. собр. соч. Т. 39. С. 64—84.

Ленин В. И. О национальной гордости великороссов//Полн. собр. соч. Т. 26. С. 106—110.

Ленин В. И. Развитие капитализма в России//Полн. собр. соч. Т. 3. С. 1—535.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. 5-е изд. М., 1976. 827 с.

Ленин В. И. О культуре и искусстве: Сб. ст. М., 1976. 572 с.

Ленин В. И. О культуре. 2-е изд. М., 1985. 384 с.

АГУЛЬНЫ РАЗДЗЕЛ

Алпатов М. В. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVIII вв. М., 1973. 476 с.

Алпатов М. В. Русская историческая мысль и Западная Европа XVII — первой четверти XVIII в. М., 1976. 455 с.

Алпатов М. В. Всеобщая история искусств: В 6 т. Т. 3: Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. М., 1955. 427 с.

Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. М., 1974. 331 с.

Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976. 288 с.

Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней не относящихся. СПб., 1855. 355 с.

Белоруссия в эпоху феодализма: Сб. документов: В 3 т. Т. 2: С середины XVII до XVIII века до воссоединения с Россией. Мн., 1960. 560 с.; Т. 3: Воссоединение Белоруссии с Россией и ее экономическое развитие в конце XVIII — первой половине XIX века (1772—1860). Мн., 1961. 625 с.

Белоруссия и Литва: Ист. судьбы Северо-Западного края... СПб., 1890. 183 с.

Бирало А. А. Философская и общественная мысль в Белоруссии и Литве в конце XVII — середине XVIII в. Мн., 1971. 179 с.

Вольскі В. Нарысы па гісторыі беларускай літаратуры эпохі феадалізму. Мн., 1958. 166 с.

Воссоединение Украины с Россией: Документы и материалы: В 3 т. М., 1953. Т. 3. 646 с.

Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1968. Т. 6: Архитектура России, Украины, Белоруссии. XIV — первая половина XIX века. 568 с.

Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1968. Т. 4: Искусство 17—18 веков. 479 с.

Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры: У 2 т. Т. 1: З старажытных часоў да канца XVIII ст. Мн., 1968. 446 с.

Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Т. 2: Беларусь у перыяд капіталізму (1861—1917 гг.). Мн., 1972. 687 с.

Гісторыя Беларусі ў дакументах і матэрыялах: У 4 т. Т. 1. IX—XVIII стст. Мн., 1936. 678 с.

Голенищев-Кутузов Н. Н. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). М., 1963. 94 с.

Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве: Исслед., реставрация и охрана памятников. М., 1966. 387 с.

Гродно: Ист. очерк. Мн., 1964. 262 с.

Грушевский А. С. Пинское Полесье: Ист. очерки: В 2 ч. Киев, 1901—1903. 222 с.

Дембовецкий А. С. Опыт описания Могилевской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях... Могилев-на-Днепре, 1882. 782 с.

Дорошевич З., Конон В. Очерки истории эстетической мысли в Белоруссии. М., 1972. 320 с.

Древнерусское искусство: Проблемы атрибуции. М., 1977. 462 с.

Древности Белоруссии: Докл. к конф. по археологии Белоруссии. Мн., 1969. 475 с.

Документы московского архива Министерства юстиции. М., 1897. Т. 1. 569 с.

Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении: В 12 т. Т. 4. Ч. 2: Белорусское Полесье. М., 1897. 496 с.

Из истории философской и общественно-политической мысли Белоруссии: Избр. произв. XVI — нач. XIX вв. Мн., 1962. 524 с.

История русской архитектуры. 2-е изд. М., 1956. 614 с.

История русского искусства: В 13 т./Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Каменова, В. Н. Лазарева. Т. 4: XVII век и его культура. М., 1959. 698 с.; Т. 5: Русское искусство первой половины XVIII века. М., 1960. 570 с.; Т. 6: Искусство второй половины XVIII века: Архитектура. Скульптура. М., 1961. 494 с.; Т. 7: Живопись второй половины XVIII века. Рисунок и гравюра второй половины XVIII века. Прикладное искусство второй половины XVIII века. М., 1961. 510 с.

История СССР с древнейших времен до наших дней: В 12 т./Пред. ред. совета В. Н. Пономарев. Т. 2: Борьба народов нашей страны за независимость в XIII—XVII веках. Образование единого русского государства. М., 1966. 631 с.; Т. 3: Превращение России в великую державу. Народное движение XVII—XVIII вв. М., 1967. 747 с.

Копысский З. Ю. Социально-политическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII вв. Мн., 1975. 191 с.

Кристоллер П. История европейской гравюры XV—XVIII вв. М., 1939. 518 с.

Лебедева Ю. А. Древнерусское искусство X—XVII веков. М., 1962. 240 с.

Лихачев Д. С. Культура русского народа X—XVII вв. М.; Л., 1961. 120 с.

Логвин Г. Н. Украинское искусство X—XVIII вв. М., 1963. 291 с.

Могилев: Ист. очерк. Мн., 1971. 222 с.

Модзалевский В. Гути на Черніговщине. Київ, 1926.

Моран А. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982.

Некрасов А. И. Возникновение московского искусства. М., 1929. 248 с.

Очерки истории философской и социологической мысли в Белоруссии. М., 1973. 557 с.

Похилевич Д. Л. Крестьяне Белоруссии и Литвы в XVI—XVIII вв. Львов, 1957. 179 с.

Россия: Полн. географ. описание нашего Отечества. СПб., 1905.

Русско-белорусские связи: Сб. док. (1570—1667 гг.). Мн., 1963. 534 с.

Рыбаков Б. А. Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. М., 1963. 361 с.

Рыбаков Б. А. Культура Древней Руси. М., 1956. 39 с.

Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. 792 с.

Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968. 447 с.

Тихомиров М. Н. Древнерусские города. 2-е изд. М., 1956. 477 с.

Циелава С. Я. Искусство Латвии. Л., 1979. 308 с.

Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972.

Baliński M. Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym. Warszawa, 1843, t. 1.

Gutkowska-Rychlewska M. Historia ubiorów. Wrocław-Warszawa—Kraków. 1968.

Hedemann O. Dzisna i Druja, magdeburskie miasta. Wilno, 1934.

Hernas Cz. Zarys rozwoju literatury barokowej // Polska XVII wieku. Warszawa. 1970.

Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku. Warszawa. 1975.

Lorentz S. Wycieczki po województwie Wileńskiem. Wilno, 1932.

Lorentz S. Wycieczki Słonimskie. Krótki przewodnik Krajoznawczy po Słonimie oraz Albertynie, Byteniu, Dereczyniu, Mereczowszczyznie, Rózanie, Synkowiczach, Zdzięcielu i Żyrowicach. Słonim, 1933.

Syrokomla Wł. Mińsk. Teka Wileńska. 1857. № 1—2.

Syrokomła Wł. Wędrówki po moich niegdyś okolicach. Wilno. 1857.

Syrokomla Wł. Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna. Wilno, 1857—1860. T. 1—2.

Szymanowska B. Zabytkowa architektura polska w tekach ikonograficznych Działu Dokumentacji Naukowej Muzeuma Narodowego w Warszawie: Katalog. Wrocław, 1983.

АРХІТЭКТУРА

Аляксееў Л. В. Старажытны Друцк//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1973. № 3. С. 16—22.

Аляксееў Л. В. Старажытны Мсціслаў// Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1971. № 1. С. 25—31.

Баравы Р. В., Якімовіч Ю. А. Каштоўны дакумент па гісторыі беларускай графікі і архітэктуры XVIII ст.//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 113—122.

Беларускі архіў. Т. 3: Мінскія акты. Вып. 1: 15—18 стст. Мн., 1930. 413 с.

Бубноўскі Д. С. Архітэктурныя даследаванні Гальшанскага замка//Помнікі

культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 122—126.
Бунин А. В. История градостроительного искусства: В 2 т. 2-е изд. Т. 1: Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма. М., 1979. 495 с.
Воронин Н. Н. Бельчицкие руины: К ист. полоцкого зодчества XII в.//Архит. наследство. М., 1956. Т. 6. С. 3—20.
Воронин Н. Н. Древнее Гродно: По материалам археол. раскопок 1939—1949 гг. М., 1954. 240 с.
Всеобщая история архитектуры: В 12 т. Т. 4: Архитектура России, Украины и Белоруссии XIV — первой половины XIX в. М., 1968. 568 с.
Габрусь Т. В. Асаблівасці трактоўкі галоўных фасадаў культавых помнікаў беларускага барока//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 106—112.
Габрусь Т. В. Эвалюцыя форм і канструкцый апсід у манументальнай архітэктуры Беларусі перыяду феадалізму//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 104—109.
Грицкевич А. П. Частновладельческие города Белоруссии в XVI—XVIII ст. Мн., 1975. 248 с.
Грязнов В. Коложская Борисоглебская церковь в г. Гродно. Вильна, 1893. 11 с.
Даўгяла З. І. Стары Менск//Наш край. 1928. № 1. С. 8—15; №2. С. 6—13; № 3. С. 10—19.
Дзянісаў У. М. Матэрыялы па гісторыі архітэктуры Мінска ў фондах нацыянальнага музея ў Варшаве//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 109—113.
Дзянісаў У. М. Комплекс базыльянскіх манастыроў у Мінску//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 118—126.
Загорульский Э. М. Древний Минск. Мн., 1963. 119 с.
Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Брэсцкая вобласць. Мн., 1984. 368 с.
Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Віцебская вобласць. Мн., 1985. 496 с.
Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Гомельская вобласць. Мн., 1985. 384 с.
Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Гродзенская вобласць. Мн., 1986. 369 с.
Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Магілёўская вобласць. Мн., 1986. 407 с.
Егоров Ю. Градостроительство Белоруссии. М.. 1954. 283 с.
Иодковский И. И. Церкви, приспособленные к обороне, в Литве и Литовской Руси//Древности. М., 1915. Т. 4. С. 249—311.
Иодковский И. И. Замок в Мире//Древности. Тр. комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Московском археологическом обществе. Т. 6. М., 1915.
Караткевіч В., Кулагін А. Помнікі Слоніма. Мн., 1983. 103 с.
Каргер М. К. Раскопки храма Бориса и Глеба в Новогрудке//Археол. открытия 1965 г. М., 1966. С. 165—168.
Каргер М. К. Памятники древнего зодчества Белоруссии//Тез. докл. на заседаниях, посвященных итогам полевых исследований 1962 г. М., 1963. С. 24—27.
Кацер М. С. Белорусская архитектура: Ист. очерк. М., 1956. 120 с.
Кацер М. С. Некоторые вопросы связи украинской и белорусской архитектуры в XIV—XVIII вв.//Зодчество Украины. Киев, 1954. С. 239—250.
Квитницкая Е. Д. Особенности средневековых храмов в Белоруссии//Архит. наследство. 1975. № 23. С. 81—85.
Квитницкая Е. Д. Планировка Гродно в XVI—XVIII вв.//Архит. наследство. М., 1964. Т. 17. С. 11—38.
Квитницкая Е. Д. Белоруссия. Архитектура XVII в.//Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1978. Т. 6. С. 480—481.
Косточкин В. В. Русское оборонное зодчество конца XIII — начала XVI века. М., 1964. 287 с.
Кудряшев В. И. Гродно. М., 1960. 128 с.
Кулагін А. М. Архітэктура ракако ў Беларусі//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 112—118.
Кулагин А. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: Вторая половина XVIII — начало XIX в. Мн., 1981. 134 с.
Кулагін А. Прынцыпы пабудовы познебарочных і класічных палацава-сядзібных ансамбляў у Беларусі (другая палавіна XVIII — пачатак XIX ст.)//Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1977. № 4. С. 84—95.
Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.; Л., 1947. 180 с.
Лысенко П. Ф. Города Туровской земли. Мн., 1974. 199 с.
Маковецкий И. В. Архитектура русского народного жилища: Север и Верхнее Поволжье. М., 1962. 338 с.
Мальцев А. Н. Россия и Белоруссия в середине XVII в. М., 1974. 262 с.
Мальдзіс А. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII ст. Мн., 1982. 256 с.
Митрофанов А. Г., Тарасенко В. Р. Типы жилищ на территории БССР эпохи раннего железа и раннего средневековья// Вопросы этнографии Белоруссии. Мн., 1964. С. 91—99.
Митянин А. Я., Вараксин Н. В. К вопросу о деревянном замковом строительстве в Белоруссии (XVI—XVII вв.)//Сб. науч. работ Ин-та стр-ва и архитектуры АН БССР, Мн., 1960, Вып, 3, С. 193—200,

Митянин А. Я. Оборонительные сооружения Белоруссии XIII—XVII вв.//Сб. науч. работ Ин-та стр-ва и архитектуры АН БССР. Мн., 1958. Вып. 1. С. 135—164.
Митянин А. Я., Чантурия В. А. Выдающиеся памятники белорусского зодчества (XI—XIX вв.)//Сб. науч. работ Ин-та стр-ва и архитектуры АН БССР. Мн., 1958. Вып. 2. С. 213—238.
Некрасов А. И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVIII веков. М., 1936. 400 с.
Раппопорт П. А. Основные этапы развития древнерусского военного зодчества//Сов. археология. 1960. № 2. С. 56—62.
Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура. М., 1970. 141 с.
Раппопорт П. А. Древнерусское жилище. Л., 1975. 179 с.
Суслов В. В. Памятники древнерусского зодчества. Вып. 1—7. СПб., 1895—1901.
Тверской Л. М. Русское градостроительство до конца XVIII века. Л.; М., 1953. 214 с.
Ткачоў М. А. Новае пра Сафійскі сабор// Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1972. № 2. С. 18—23.
Ткачоў М. А. Лідскі замак//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1971. № 2. С. 13—18.
Ткачоў М. А. Замкі Беларусі (XIII—XVII стст.). Мн., 1977. 83 с.
Ткачоў М. А. Абаронныя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII стст. Мн., 1978. 142 с.
Хадыка Т. В. Графічныя лісты Багуслава Радзівіла//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1973. № 2. С. 43—45.
Хадыка Т. В. Аналіз станаўлення стыля барока ў монументальным драўляным дойлідстве Беларусі//Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1974. № 1. С. 95—103.
Хадыка Т. В. Крытычны агляд літаратуры па гісторыі архітэктуры Беларусі эпохі феадалізма//Книга, библиотечное дело, библиография в Белоруссии. Мн., 1974. С. 195—208.
Ходыко Т. В. Дворцовый комплекс в Ружанах//Строительство и архитектура Белоруссии. 1974. № 3. С. 36—39.
Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. 2-е изд. Мн., 1977. 319 с.
Чантурия В. А. Архитектура Белоруссии конца XVIII — начала XIX века. Мн., 1962. 168 с.
Чантурия В. А. Архитектурные памятники Белоруссии. Мн., 1982. 223 с.
Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва: З гіст. плавіроўкі і забудовы горада. Мн., 1973. 95 с.
Чарняўская Т. І. Архітэктура Віцебска: З гіст. планіроўкі і забудовы горада. Мн., 1980. 111 с.
Чарняўская Т. І. Аб дзейнасці беларускіх майстроў у Маскве ў XVIII ст.//Беларускае мастацтва. Вып. 2. Мн., 1963. С. 162—172.
Чернявская Т. И., Петросова Е. Ю. Памятники архитектуры Минска XVII — начала XX в. Мн., 1984. 151 с.
Чернявская Т. И. Памятники архитектуры и градостроительства Минска//Строительство и архитектура Белоруссии. 1982. № 3. С. 21—24.
Шишелевич М. Город Лида и Лидский замок: Ист. очерк. Вильна, 1905.
Шквариков В. А. Планировка городов России XVII — начала XIX в. М., 1954.
Штыхов Г. В. Древнеполоцкое каменное зодчество//Белорусские древности. Мн., 1967. С. 262—297.
Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1928. Т. 1. 279 с.
Шчакаціхін М. Замак у Рагачове//Наш край. 1926. № 10—11. С. 26—33.
Шчакаціхін М. Помнікі старадаўняй архітэктуры XVII—XVIII стагоддзяў у Мінску. Мн., 1928. 38 с.
Якімовіч Ю. А. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся XII—XIX вв. Мн., 1978. 151 с.
Якімовіч Ю. А. Да пытання аб будаўніках Нясвіжа і Альбы ў сярэдзіне XVIII ст.// Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 133—134.
Gutler R. Roboty Konserwatorske na górze Zamkowej w Nowogródku // Ohrona zabytków sztuki. Zesz. 1—4, cz. 1. Warszawa, 1930—1931.
Hedemann O. Dzisna i Druja, magdeburskie miasta. Wilno, 1934.
Jodkowski J. Grodno. Wilno, 1923.
Jodkowski J. Swiątynia warowna na Kołoży w Grodnie. Grodno, 1936.
Lorentz St. Jan Krzysztof Głaulitz, architekt wileński XVIII w. Materiały do biografii i twórczości. Warszawa, 1937.
Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotyku do neoklasycyzmu. Wilno, 1939.
Piechotkowie M. i K. Bożnice drewniane. Warszawa, 1957.
Rzuczyński S. Zulieniccy na służbe u Radziwiłłów // Odrodzenie i reformacja w Polsce. 1983. T. XXVIII.
Snieżko A. Kościół farny w Mirze. Lida, 1937.
Szymanowska B. Zabytkowa architektura polska w tekach ikonograficznych Działu Dokumentacji Naukowej Muzeuma Narodowego w Warszawie: Katalog. Wrocław, 1983. 145 s.
Tatarkiewicz Wł. Świack. Warszawa, 1937.
Tauroginski B. Nieśwież. Warszawa, 1937.
Tauroginski B. Z dziejów Nieświeża. Warszawa, 1937.
Walicki M. Cerkiew sw. sw. Borysa i Gleba na Kołoży pod Grodnem // Studia do

dziejów sztuki w Polsce. Warszawa, 1929. T. 1. S. 1—42.
Wojcechowski J. Stary zamek w Grodnie. Warszawa, 1938.
Zieliński J. Próba biografii Bogusława Adamowicza // Pamiętnik Literacki. 1983. T. 74. Zesz. 3. S. 303—306.

ЖЫВАПІС

Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии. СПб., 1885. 356 с.
Бенеш О. Искусство Северного Возрождения: Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973. 222 с.
Ветер Э. И. Живопись Полесья//Декор. искусство СССР. 1972. № 7. С. 43—45.
Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии//Памятники культуры: Новые открытия. М.; Л., 1983. С. 213—216.
Вецер Э. І. Літаратурныя і дакументальныя крыніцы для вывучэння беларускага старажытнага жывапісу (XII — XVIII стст.)//Библиотечное дело и библиография Белоруссии. Мн., 1974. С. 236—250.
Вецер Э. І. Рэльефныя абразы як прыклад адлюстравання народных густаў у культавым мастацтве//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 37—43.
Вецер Э. І. Асаблівасці жывапісу Столінскага рэгіёна//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 39—44.
Воронин Н. Н. Смоленская живопись. М., 1977. 183 с.
Всеобщая история искусств: В 6 т. Т. 4: Искусство XVII—XVIII веков. М., 1963. 479 с.
Высоцкая Н. Ф. Забытыя беларускія мастакі XVI—XVII стст.//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1974. № 3. С. 45—47.
Высоцкая Н. Ф. Мастакі і малярскія цэхі ў Беларусі XVI—XVIII стст.//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1974. № 3. С. 16—21.
Гаршкавоз В. Д. Да пытання аб мастацкіх асаблівасцях інтэр'ера фарнага касцёла г. Нясвіжа//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 24—31.
Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия): Докл. сов. делегации V Междунар. съезду славистов (София, сентябрь, 1963). М., 1963. 94 с.
Грыцкевіч А. П. Гісторыя невядомага партрэта//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1976. № 3. С. 25—26.
Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970. 125 с.
Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст.: Фрэска. Абраз. Партрэт/Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980. 316 с.
Капар М. С. Жывапіс Беларусі//Полымя. 1946. № 8—9. С. 160—175.
Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. 201 с.
Кацер М. С. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма (XIV—XVIII вв.)//Белорусское искусство. Мн., 1957. С. 133—152.
Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. 406 с.
Лазарев В. Н. История византийской живописи: В 2 т. М.; Л., 1947. Т. 1. 456 с.; 1948. Т. 2. 389 с.
Лазарев В. Н. Старые европейские мастера. М., 1974. 339 с.
Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись//Ст. и исслед. М., 1970. 343 с.
Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. М., 1966. 271 с.
Либман М. Я. Эпоха Реформации и изобразительные искусства позднего Возрождения//Культура эпохи Возрождения и Реформации. Л., 1981. С. 130—139.
Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. 623 с.
Львова Е. Искусство Болгарии. М., 1971. 180 с.
Мальцев А. Н. Россия и Белоруссия в середине XVII века. М., 1974. 255 с.
Мельнікаў М. П. Выкарыстанне рэнтгенаграфіі для вывучэння старажытнабеларускага жывапісу//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 56—60.
Мельнікаў М. П., Цэйтліна М. М., Казлова Г. Р. Аб магчымасці прымянення люмінесцэнтнага метаду ў даследаванні звязчыкаў тэмпернага жывапісу//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. М., 1985. С. 50—52.
Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мн., 1983. 176 с.
Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII в. М., 1955. 139 с.
Помнікі мемуарнай літаратуры Беларусі XVII ст. Мн., 1983. 175 с.
Ранеев В. Р. К характеристике основных свойств архитектурного пространства// Философские науки. 1983. № 6. С. 145—149.
Ровинский Д. А. Обозрения иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903. 330 с.
Ровинский Д. А. История русских школ иконописания до конца XVIII в. СПб., 1856. С. 1—196.
Рогов А. И. Ченстоховская икона богоматери как памятник византийско-русско-польских связей//Древнерусское искусство. М., 1972. 320 с.
Седов В. В. Восточные славяне в VI—XIII вв. М., 1982. 327 с.

Селицкий А. А. Утерянные фрески//Творчество. 1979. № 12. С. 20—21.
Сергеев В. Живопись древней Твери//Декор. искусство СССР. 1970. № 10. С. 40—41.
Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. 575 с.
Успенский М. И., Успенский В. И. Заметки о древнерусском иконописании. СПб., 1901.
Хадыка Ю. В. Сістэма роспісаў нясвіжскага касцёла//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 31—38.
Хадыка Ю. В. Аб датаванні групы помнікаў канца XVI — пачатку XVII ст.//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 30—36.
Хадыка Ю. В., Царашчатава В. В. Роспісы касцёла Станіслава ў Магілёве//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 23—30.
Царашчатава В. В. Роспіс Мікалаеўскай царквы ў Магілёве//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 17—24.
Чернышев Н. М. Искусство фрески в Древней Руси: Материалы к изуч. древнерус. фресок. М., 1954. 104 с.
Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1928. Т. 1.
Шчакаціхін М. Арнаментальныя роспісы Смядынскай Барысаглебскай царквы ў Смаленску//Гісторыка-археалагічны зборнік Ін-та беларускай культуры. М., 1927. № 1. С. 69—81.
Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і археалагічнай літаратуры. Мн., 1927//Адб. з «Полымя». 1927. № 6. С. 166—190; № 8. С. 158—185.
Шчакаціхін М. М. Фрэскі Полацкага Барысаглебскага манастыра//Наш край. 1925. № 1. С. 18—27.
Янин В. Л. Патрональные сюжеты и атрибуция древнерусских художественных произведений//Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973. С. 267—271.
Bartoszewicz K. Radziwiłłowie. Warszawa—Kraków, 1928.
Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku. Warszawa, 1975.
Kotłubaj E. Gaberia Nieświeżska. Petersburg, 1857.
Kozakiewiczowa H. Renessans i manjeryzm w Polsce. Warszawa, 1978.
Luszczkiewicz Wł. Malarstwo religijne w Polsce // Encyklopedja kościelna. Warszawa, 1880. T. 13.
Nicolescu C. Ikoane vechi Romanesti. Bucuresti. 1976.
Pieńkowska H. Ikony sądeckie XVII—XVIII wieku // Rocznik sądecki. Warszawa, 1971. T. 12.
Réan L. Iconographie de l'art chritien. Paris, 1957.
Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w. Warszawa, 1970.
Skrobucha H. Ikonen aus der Tschechoslowakei. Prague, 1971.
Syrokomla Wł. Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna (Troki, Stokliszki, Jezno, Punie, Niemież, Miedniki, etc.) Wilno, 1857. T. 1.
Sztuka 1 połowy XVIII wieku. Warszawa, 1981.
Tatarkiewicz W. O sztuce polskiej. Warszawa, 1966.
Tauragiński B. Nieśwież. Warszawa, 1937.
Tkač S. Ikony. Bratislawa, 1980.

ГРАФІКА

Акулич С. Из истории оформления белорусской книги XVI—XIX вв.//Материалы науч. конференции к 40-летию библиотеки АН БССР. Мн., 1965. С. 137—147.
Анушкин А. И. На заре книгопечатания в Литве. Вильнюс, 1970. 196 с.
Батюшков П. Н. Памятники старины в западных губерниях империи. СПб., 1868—1883. Вып. 1—8.
Булгаков Ф. Н. Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства. СПб., 1889. Т. 1.
Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина: Его переводы, печатные издания и язык. СПб., 1888.
Галенчанка Г. Я. Партрэты першадрукароў//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1972. № 1. С. 26—29.
Гравюры Францыска Скарыны. Мн., 1972. 160 с.
Добрянский Ф. Н. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковнославянских и русских. Вильна. 1882.
Зернова А. С. Первопечатник Петр Тимофеевич Мстиславец//Книга: Исслед. и материалы. М., 1964. Т. 9. С. 77—112.
Зернова А. С. Типография Мамоничей в Вильне//Книга: Исслед. и материалы. М., 1959. С. 167—223.
Исаевич Я. Д. Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины//Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1979. С. 301—303.
Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906.
Крамко І. І., Мальдзіс А. І. Са скарбаў нашага старажытнага пісьменства//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 128—132.
Логвин Г. Н. Украинское искусство X—XVIII вв. М., 1963. 291 с.
Миловидов А. И. Старопечатные славянорусские издания, вышедшие из западнорусских типографий XVI—XVII вв. Вильна, 1908.

Некрасов А. И. Возникновение московского искусства. М., 1929. 248 с.
Пікулік А. М. Беларуска-ўкраінскія сувязі ў галіне кнігадрукавання (на прыкладзе выданняў магілёўскіх друкарняў XVII—XVIII стст.)//Весці Акад. навук БССР. Сер. грамад. навук. 1986. № 1. С. 94—102.
Пікулік А. М. Гравёр Афанасій П.//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1985. № 1. С. 34—35.
Пічэта У. Друк на Беларусі ў XVI—XVII стст.//Чатырохсотлецце беларускага друку. 1525—1925. Мн., 1926. С. 228—261.
Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1964. 334 с.
Ровинский Д. А. Обозрение иконописания в России до конца XVII ст. СПб., 1903.
Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895.
Ровинский Д. А. Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств. М., 1870.
Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси XI—XVII вв. М., 1964. 299 с.
Сидоров А. А. История сформления русской книги. 2-е изд. М., 1964. 391 с.
Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. 396 с.
Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям старого и нового времени. СПб., 1887.
Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения Д. Ровинского «Русские гравёры и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств». М., 1870. С. 31—38.
450 год беларускага кнігадрукавання. Мн., 1968. 434 с.
Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мн., 1984. 184 с.
Шматаў В. Мастацкая аздоба выданняў Ф. Скарыны: Гісторыяграфія.//Из истории книги в Белоруссии. Мн., 1976. С. 40—56.
Шматаў В. Ф. Гравюры Лявонція Тарасевіча//Книга, библиотечное дело и библиография в Белоруссии. Мн., 1974. С. 264—274.
Шматов В. Ф. Традиции восточнославянских рукописей и западноевропейские источники в оформлении книг Ф. Скорины//Славянские культуры и мировой культурный процесс. Мн., 1985. С. 138—140.
Шчакаціхін М. М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданнях Францішка Скарыны//Чатырохсотлецце беларускага друку. 1525—1925. Мн., 1926. С. 180—227.
Abramowicz L. Cztery wieki drukarstwa w Wilnie (1525—1925). Wilno, 1925.
Buczek K. Dzieje kartografii polskiej od XV do XVIII wieku. Zarys analityczno-syntetyczny. Wrocłow—Warszawa—Kraków, 1963.
Butsch A. F. Die Bücherornamentik der Renaissance. Leipzig, 1878.
Cépiené K., Petrauskiené I. Vilniaus Akademijos spaustuvś leidiniai. 1576—1805. Bibliografija. Vilnius, 1974.
Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku. Zesz. 5. Wrocław — Kraków, 1959.
Jakubowski J. Tomasz Makowski sztycharz i kartograf nieświeski. Warszawa, 1923.
Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku. Warszawa, 1975.
Kolączkowski J. Słownik rytowników polskich. Lwów, 1874. S. 34.
Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej. Wilno, 1938.
Galauńe P. Lietuvos grafika XVI—XIX // Iš Lietuviu Kultūros Istorijos. Vilnius, 1961. S. 275—277.
Gebarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renessansu w Polsce. Prace wydz. filologiczno-filozoficznego. Toruń, 1962. T. 13. Zesz. 2.
Gloger Z. Encyklopedia staropolska. Warszawa, 1978.
Rastawiecki E. Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących. Poznań, 1886.
Rusu Knygos spausdinimo prodźia ir Lietuva. Vilnius, 1966.
Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. T. 2. D—G. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1975.
Sztuka 1 połowy XVIII wieku. Warszawa, 1981.
Tatarkiewicz W. O sztuce polskiej. Warszawa, 1966.
Taurogiński B. Nieśwież. Warszawa, 1937.

СКУЛЬПТУРА

Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье из некоторых западнорусских земель: Кресты и иконки Белоруссии//Сов. археология. 1974. № 3. С. 204—219.
Батюшков П. И. Памятники русской старины в западных губерниях империи. СПб., 1874. Вып. 6.
Вецер Э. І. Скарбы мастацтва//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1972. № 1. С. 53—55.
Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. 3-е изд. М., 1985. 319 с.
Жолтовський П. М. Художне литво на західних землях України XVII—XIX стст. //Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. Київ, 1959. Вип. 5. С. 139—159.
Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963. 87 с.
История культуры Древней Руси: В 2 т. М.; Л., 1948. Т. 1. 484 с.; 1951. Т. 2. 547 с.
История Минска. Мн., 1957. 511 с.
Канцедикас А. С. Литовская народная скульптура. М., 1974. 186 с.
Кацер М. К вопросу о развитии белорус-

ского искусства периода феодализма XIV—XVIII вв.//Белорусское искусство. Мн., 1957. С. 133—152.
Кацер М. С. Искусство Белоруссии XIV—XVII вв.//Всеобщая история искусства: В 6 т. М., 1960. Т. 2. Кн. 1. С. 194—197.
Лявонава А. К. Скульптурныя надмагіллі Беларусі канца XVI — першай палавіны XVII ст.//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 60—65.
Лявонава А. К. Некаторыя пытанні развіцця беларускай гатычнай скульптуры//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 53—60.
Могилевская старина//Могилевские губернские ведомости. Могилев-на-Днепре, 1900—1903. Вып. 1—3.
Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мн., 1983. 176 с.
Орловский Е. Ф. Гродненская старина. Гродно, 1910. Ч. 1.
Памятники русской старины в Западных губерниях империи. СПб., 1868—1885. Вып. 1—8.
Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў: Альбом/Аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1983. 231 с.
Живописная Россия/Под ред. П. П. Семенова. СПб.; М., 1882. Т. 3.
Сементовский А. М. Белорусские древности. СПб., 1890.
Тананаева Л. И. Некоторые черты развития старопольского портрета XVII—XVIII вв. //Сов. славяноведение. 1974. № 3. С. 43—48.
Філіпаў В. В. Скульптура перыяду ракако ў Беларусі//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 70—76.
Церашчатава В., Ярашэвіч П. Воўпаўскі алтар//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1977. № 1.
Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. 191 с.
Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1928. Т. 1. 279 с.
Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю ранняга барока (На прыкладзе аднаго помніка)//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 66—70.
Bartoszewicz K. Radziwiłłowie. Warszawa—Kraków, 1928.
Dutkiewicz J. E. Małopolska rzeźba średniowieczna. Kraków, 1949. S. 42—61.
Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku. Warszawa, 1975.
Lopaciński E. Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim (XV—XIX ww.). Warszawa, 1946.
Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki Wileńskiej od gotyku do neoklasycyzmu. Wilno, 1938—1939.
Sapiehowie. Materiały historyczno-genealogiczne i majątkowe. Petersburg, 1880. T. 1.
Syrokomla Wł. Wędrówki po moich niegdyś okolicach. Wilno, 1857.
Tauroginski B. Nieśwież. Warszawa, 1937.
Tatarkiewicz W. Warszawska rzeżba kościelna z połowy XVIII wieku. Dawna sztuka.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957. 61 с.
Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа//Сов. археология. 1966. № 1. С. 61—76.
Ганцкая С. А. Народное искусство Польши. М., 1970. 183 с.
Грицкевич А. П. Частновладельческие города Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1975. 248 с.
Грыцкевіч В., Мальдзіс А. Шляхі вялі праз Беларусь. Мн., 1980. 271 с.
Драган М. Українська декоративна різьба. Київ, 1970. 203 с.
Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стст. Альбом/Аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. М., 1984. 235 с.
Елатомцева И. М. Художественная керамика Советской Белоруссии. М., 1966. 191 с.
Жаврид М. Ф. Белорусское стекло. Мн., 1969. 166 с.
Жолтовський П. М. Художне литво на західних землях України XVII—XIX стст. //Материали з етнографії та мистецтвазнавства. Київ, 1959. Вип. 5. С. 139—159.
Здановіч Н. І., Трусаў А. А. Мсціслаўскі посуд XV—XIX стст.//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 195—202.
Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963. 87 с.
История культуры Древней Руси: В 2 т. М.; Л., 1948. Т. 1. 484 с.; 1951. Т. 2. 547 с.
История Минска. Мн., 1957. 511 с.
Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии: От первобытного общества до 1917 г. Мн., 1972. 173 с.
Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. Мн., 1966. 227 с.
Левко О. Н. Витебские изразцы XIV—XVIII вв. Мн., 1981. 46 с.
Ляўко В. М. Абутак з культурнага слоя Віцебска XIV—XVIII стст.//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 168—174.
Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975. 135 с.
Максімава Э. С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва (Арнаментальнае

мастацтва злотнікаў «Віленскага кола»)//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 93—101.
Матэрыялы да гісторыі мануфактуры Беларусі ў часы распада феадалізма (1796—1840). Мн., 1934. № 1. 300 с.
Маслова Г. С. Узорное тканье на русском Севере: Крат. сообщения Ин-та этнографии. 1950. Вып. 11. С. 10—18.
Никитин А. В. Русское кузнечное ремесло XVI—XVII вв. М., 1971. 84 с.
Овсянников О. В. Архитектурно-декоративная керамика XVI—XVII вв. из Новогрудка: Крат. сообщ. о дскл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1969. Вып. 120. С. 122—125.
Овсянников Ю. М. Солнечные плитки: Рассказы об изразцах. М., 1967. 207 с.
Отчет императорской археологической комиссии за 1883 г. СПб., 1892.
Панічава Л. Дэкаратыўная кераміка Копысі//Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1974. № 3. С. 47—51.
Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI—XIX вв. М., 1974. 374 с.
Сахута Я. М. Манументальна-дэкаратыўная разьба Брэсцкага раёна (XVIII—XIX стст.)//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 92—96.
Собаль В. Я., Угрыновіч В. В. Кафля Мінска XV—XVIII стст.//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 162—168.
Собаль В. Я., Яніцкая М. М. Шкляны посуд Мінска XII—XIX стст.//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 83—91.
Ткачев М. А. Исследования в Гродненской и Витебской областях//Археол. открытия 1972 г. М., 1973. 369 с.
Ткачев М. А. Работы отряда по изучению военного зодчества Белоруссии//Археол. открытия 1973 г. М., 1974. 382 с.
Трусаў А. А. Кафля Мірскага замка//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 157—162.
Трусаў А. А., Чарняўскі М. І. Керамічныя надлогі ў інтэр'ерах помнікаў дойлідства Беларускага сярэдневякоўя//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 190—195.
Фурман І. П. Крашаніна: Матэрыялы да гісторыі яе ў Віцебшчыне. Віцебск, 1925. 64 с.
Цітоў А. К. Беларуская гарадская геральдыка XVI—XX стст.//Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 139—143.
Якуніна Л. Слуцкія паясы. Мн., 1960. 239 с.
Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло (XVI—XVIII стст.). Мн., 1977. 120 с.
Яніцкая М. М., Сташкевіч А. Б. Мсціслаўскае шкло XVI—XIX стст.//Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 83—93.
Яніцкая М. М. Старажытнае мастацкае шкларобства беларускага Падняпроўя і Падзвіння//Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1970. № 4. С. 93—103.
Buczkowski K. Dawne szkło artystyczne w Polsce. Kraków, 1958.
Chojnacka H. Fajanse polskie XVIII—XIX wieku. Warszawa, 1981.
Cjepieła S. Wyroby szklane w Polsce w późnym średniewieczu // Szkło i ceramika. 1967. № 7. S. 206—207.
Filarska B. Szkło piękne i użyteczne. Warszawa, 1937.
Gloger Z. Encyclopedja staropolska ilustrowana. Warszawa, 1902. T. 3.
Jelski A. Wiadomość historyczna o fabryce szkeł i zwierciadel ozdobnych w Urzeczu Radziwiłłowskim na Litwie. Sprawozdania Komisii historii sztuki. 1898. T. 6.
Jodkowski I. Cechy Grodzieńskie. Grodno, 1926.
Kałaszkowski I. Wiadomośći tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce. Kraków, 1888.
Kamieńska Z. Manufaktura szklana w Urzeczu (1737—1846). Warszawa, 1964.
Mańkowski T. Polskie tkaniny i hafty XVI—XVIII wieku. Wrocław, 1954.
Padaczewski I. Gobeliny polskie. Kraków, 1929.
Polskie szkło do połowy 19 wieku. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1974.
Rebczyński W. O gobelinach w Polsce. Lwów, 1886.
Wiedza Powszechna. T. 4. Warszawa, 1978.

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

1. Замак у Смалянах. 1626. Акварэль І. Пешкі XVIII ст.
2. Замак у г. п. Любча Навагрудскага р-на Гродзенскай вобл. 1-я пал. XVII ст. Уязная вежа.
3. Ратуша і гандлёвыя рады ў Нясвіжы. Агульны выгляд. Канец XVI — 1-я пал. XVII ст.
4. Дом-крэпасць у в. Гайцюнішкі Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. 1613. Бакавы фасад.
5. Езуіцкі калегіум у Пінску. Агульны выгляд. 1631—1639.
6. Касцёл у в. Камаі Пастаўскага р-на Віцебскай вобл. 1603—1606.
7. Касцёл кармелітаў у г. п. Ружаны Пружанскага р-на Брэсцкай вобл. Пасля 1617 г.
8. Фарны касцёл у Гродна. 1579—1586.
9. Касцёл бернардзінцаў у Гродна. Канец XVI — 1-я пал. XVII ст.
10. Касцёл францысканцаў у в. Гальшаны Ашмянскага р-на Гродзенскай вобл. 1618.
11. Касцёл брыгітак у Гродна. Галоўны фасад. 1642—1651. Рэканструкцыя.
12. Царква Мікіты ў в. Здзітава Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. Канец XVI ст.
13. Увядзенская царква ў Віцебску. Рыс. паводле «Чарцяжа месца Віцебск» 1664 г.
14. Праабражэнская царква ў Віцебску. Рыс. паводле «Чарцяжа месца Віцебск» 1664 г.
15. Аляксееўскі манастыр у Віцебску. Рыс. паводле «Чарцяжа месца Віцебск» 1664 г.
16. Праабражэнская царква ў в. Порплішча Докшыцкага р-на Віцебскай вобл. 1624.
17. Роспіс Богаяўленскай царквы Куцеінскага манастыра. 1-я пал. XVII ст.
18. Спакушэнне Адама. Роспіс Святадухаўскай царквы Тупічэўскага манастыра ў Мсціславе. 1633—1636.
19. Тройца старазапаветная. Абраз з в. Дастоева Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1-я пал. XVII ст. МСБК АН БССР.
20. Царская брама з в. Дабраслаўка Пінскага р-на Брэсцкай вобл. 1-я пал. XVII ст. МСБК АН БССР.
21. Параскева Пятніца. Абраз з в. Пескі Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл. 1-я пал. XVII ст. МСБК АН БССР.
22. Пакровы. Фрагмент абраза з г. Маларыта Брэсцкай вобл. 1649. ДММ БССР.
23. Пятро Яўсеевіч з Галынца. Раство Марыі. 1649. ДММ БССР.
24. Маці боская Баркалабаўская. Абраз з г. Быхава Магілёўскай вобл. 1-я пал. XVII ст. Быхаўскі краязнаўчы музей.
25. Успенне. Абраз з в. Олтуш Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. 1650. ДММ БССР.
26. Невядомы мастак. Партрэт Януша Радзівіла. 30-я гг. XVII ст. ДММ БССР.
27. І. Шрэтар. Партрэт Катажыны і Марыі Радзівіл. 1646. ДММ БССР.
28. Невядомы мастак. Партрэт Крыштафа Весялоўскага. 1636. ДММ БССР.
29. Невядомы мастак. Партрэт Грызельды Сапегі. 30-я гг. XVII ст. ДММ БССР.
30. Тытульны ліст «Устава». Вільна, 1617. Дрэварыт.
31. Тытульны ліст «Евангелля». Еўе. 1616. Дрэварыт.
32. Святы Каліст. Ілюстрацыя да «Евангелля». Еўе, 1616. Дрэварыт.
33. Евангеліст Марк. «Новы запавет». Вільна, 1623. Дрэварыт.
34. Уваход у Іерусалім. Ілюстрацыя да «Часаслова». Вільня, 1617. Дрэварыт.
35. Малітва цара Давіда. Ілюстрацыя да «Часаслова». Вільня, 1657.
36. Раство Хрыста. Ілюстрацыя да «Трэфалагіёна». Куцейна, 1647. Дрэварыт.
37. Успенне маці боскай. Ілюстрацыя да «Трэфалагіёна». Куцейна, 1647. Дрэварыт.
38. Праабражэнне. Ілюстрацыя да «Трэфалагіёна». Куцейна, 1647. Дрэварыт.
39. Георгій Перамоганосец. Ілюстрацыя да «Трэфалагіёна». Куцейна, 1647. Дрэварыт.
40. Т. Макоўскі. Ілюстрацыя да кнігі К. Дарагастайскага «Гіпіка». 1620. Медзярыт.
41. Надмагілле Радзівіла (Сіроткі). Пасля 1616 г. Пясчанік. г. Нясвіж Мінскай вобл.
42. Надмагілле віцебскага кашталяна М. Вольскага і яго жонкі Барбары. Пасля 1623 г. Фрагмент. в. Крамяніца Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл.
43. Надмагілле віцебскага кашталяна М. Вольскага. Пасля 1623 г. Фрагмент. в. Крамяніца Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл.
44. Надмагілле Сапегаў. 1-я пал. XVII ст. Фрагмент. Мармур. МСБК АН БССР.
45. Прадстаячая. XVII ст. Дрэва, разьба. Магілёўскі абласны краязнаўчы музей.
46. Біскуп Рымскі. 1642—1646. Дрэва, разьба, размалёўка. ДММ БССР.
47. Прарок Захарыя. 1642—1646. Дрэва, разьба, размалёўка. ДММ БССР.

150. Ксаверы Дамінік Гескі. Роспіс купала і скляпенняў трансепта касцёла езуітаў у Нясвіжы. 1753.
151. Фрагмент роспісу купала, ветразя, скляпенняў трансепта касцёла Тадэвуша ў в. Лучай Віцебскай вобл. 2-я пал. XVIII ст.
152. Прытча пра баль. Фрагмент роспісу царквы Пакроваў багародзіцы ў в. Вейна Магілёўскага р-на. Канец XVIII ст.
153. Пір у Сімяона-фарысея. Фрагмент роспісу царквы Раства багародзіцы ў г. Слаўгарадзе Магілёўскай вобл. Канец XVIII ст.
154. Сашэсце ў пекла. Абраз з в. Альгомель Столінскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. МСБК АН БССР.
155. Хрыстос — вінаградная лаза. Абраз з в. Альгомель Столінскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. МСБК БССР.
156. Варвара Пакутніца. Фрагмент абраза з г. п. Дамачова Брэсцкага р-на. XVIII ст. МСБК АН БССР.
157. Раство Марыі. Абраз з в. Чарняны Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. XVIII ст. МСБК АН БССР.
158. Цуд Юр'я аб змею. Абраз з Магілёўскай вобл. 1736. ДММ БССР.
159. Цалаванне Іакіма і Ганны. 1723—1728. Абраз з в. Басценавічы Мсціслаўскага р-на Магілёўскай вобл. ДММ БССР.
160. Пакланенне вешчуноў. 1723—1728. Абраз з в. Басценавічы Мсціслаўскага р-на Магілёўскай вобл. ДММ БССР.
161. Тройца. 2-я чвэрць XVIII ст. Абраз з в. Вялікае Малешава Столінскага р-на Брэсцкай вобл. ДММ БССР.
162. Павел і Пётр. Крылы алтара. 2-я чвэрць XVIII ст. Абраз з г. Косава Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл. ДММ БССР.
163. Благавешчанне. Абраз святочнага рада Шарашоўскага іканастаса. Брэсцкая вобл. XVIII ст. ДММ БССР.
164. Раство багародзіцы. Абраз святочнага рада Шарашоўскага іканастаса. Брэсцкая вобл. Сярэдзіна XVIII ст. ДММ БССР.
165. Раство Хрыстова. Абраз святочнага рада Шарашоўскага іканастаса. Брэсцкая вобл. XVIII ст. ДММ БССР.
166. Выбраныя святыя: Васіль Вялікі, Грыгорый Багаслоў, Іван Златавуст з г. п. Шарашова Брэсцкай вобл. 2-я пал. XVIII ст. ДММ БССР.
167. Манаграміст М. В. Пакровы. Абраз з г. Маладзечна Мінскай вобл. 1751. ДММ БССР.
168. Раство Хрыстова. 1746. Абраз з в. Латыгава Віцебскай вобл. ДММ БССР.
169. Невядомы мастак. Партрэт Ігнація Завішы. 1732. ДММ БССР.
170. Невядомы мастак. Партрэт М. Агінскага. Пасля 1754. Фрагмент. ДММ БССР.
171. Невядомы мастак. Партрэт М. Квіена. 2-я пал. XVIII ст. ДММ БССР.
172. Гравёр Д. Г. Тытул «Служэбніка». Супрасль, 1758. Дрэварыт.
173. Старонка «Буквара». Супрасль, 1761. Дрэварыт.
174. М. Вашчанка (?). Вадохрышча. Ілюстрацыя да кнігі «Акафісты і каноны». 1693.
175. Ф. Ангілейка. Маці боская. Ілюстрацыя да «Часаслова». Магілёў, 1703. Дрэварыт.
176. Ф. Ангілейка. Св. Мікола. Ілюстрацыя да «Ірмалога». Магілёў. 1700. Дрэварыт.
177. М. Вашчанка. Ілюстрацыя да «Турэцкай манархіі». Слуцк. 1678. Медзярыт.
178. М. Вашчанка. Ілюстрацыя да «Турэцкай манархіі». Слуцк. 1678. Медзярыт.
179. В. Вашчанка (?). Хрыстос з кап'ём. Ілюстрацыя да «Актоіха». Магілёў, 1730, 1740. Дрэварыт.
180. В. Вашчанка. Нараджэнне Хрыста. Ілюстрацыя да «Актоіха». Магілёў, 1730. Дрэварыт.
181. В. Вашчанка. Тытульны ліст «Кнігі жыцій святых». Магілёў, 1703. Дрэварыт.
182. Г. Ляйбовіч. Партрэт Іаана II Радзівіла. XVIII ст. Медзярыт.
183. Г. Ляйбовіч. Партрэт Елізаветы Ганны Радзівіл. XVIII ст. Медзярыт.
184. Народны лубок. XVIII ст. Дрэварыт.
185. Жыровіцкая маці боская. Лубок. XVIII ст. Медзярыт.
186. Народны лубок. XVIII ст. Дрэварыт.
187. Разьбяр Ян Хрысціян Шміт з памочнікамі. Галоўны алтар езуіцкага касцёла ў Гродна. 1737—1760.
188. Разьбяр Ян Хрысціян Шміт з памочнікамі. Галоўны алтар езуіцкага касцёла ў Гродна. 1737—1760. Фрагмент.
189. Хрыстос перад Пілатам. XVIII ст. Дрэва, разьба, тэмпера. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік.
190. «Гэта чалавек» (ЕССЕ НОМО). З в. Азяты Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. 3-я чвэрць XVIII ст. Дрэва, разьба, яечная тэмпера, пазалота. ДММ БССР.
191. Маці боская з дзіцем. З в. Хойнікі Брэсцкай вобл. XVIII ст.
192. Анёл. XVIII ст. З в. Сцяпанкі Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. ДММ БССР. Дрэва, разьба.
193. Юрый. Сярэдзіна XVIII ст. Дрэва, разьба, яечная тэмпера. ДММ БССР.
194. Юрый. XVIII ст. Дрэва, разьба. Пінскі францысканскі касцёл.

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

АВАК — Акты, издаваемые Виленскою археологическою комиссиею для разбора и издания древних актов

АЗР — Акты, относящиеся к истории Западной России

АІМЭФ АН БССР — Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР

АЮЗР — Архив Юго-Западной России, издаваемый временною комиссиею для разбора древних актов

БАН ЛітССР — Бібліятэка АН ЛітССР

ГГАМ — Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

ДГМ — Дзяржаўны гістарычны музей (г. Масква)

ДМ БССР — Дзяржаўны музей Беларускай ССР

ДММ БССР — Дзяржаўны мастацкі музей БССР

ИЮМ — Историко-юридические материалы

КСИА — Краткие сообщения Института археологии АН СССР

МСБК АН БССР — Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР

СНРВМ — Спецыяльныя навукова-рэстаўрацыйныя вытворчыя майстэрні Міністэрства культуры БССР

ЦДГА БССР — Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў БССР

ЦДГА ЛітССР — Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў ЛітССР

ПАКАЗАЛЬНІК ІМЁН ДОЙЛІДАЎ, ЖЫВАПІСЦАЎ, ГРАФІКАЎ, СКУЛЬПТАРАЎ, МАЙСТРОЎ ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

ПРАДМЕТНА-ГЕАГРАФІЧНЫ ПАКАЗАЛЬНІК

ЗМЕСТ

Папраўка. У «Змесце» 1-га тома дапушчана недакладнасць: раздзел па мураванаму культаваму дойлідству ў 3-й главе напісаны Т. В. Габрусь (барока) і Ю. А. Якімовічам.

ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА

В шести томах

Т. 2

Вторая половина XVI — конец XVIII века

На белорусском языке

Минск. Издательство «Наука и техника»

Загадчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*
Рэдактар *Л. А. Шрубок*
Мастак *А. К. Шэвераў*
Мастацкія рэдактары: *В. В. Саўчанка, В. А. Жахавец*
Тэхнічны рэдактар *С. А. Курган*
Карэктар *М. А. Вячорка*

ІБ № 1931

Друкуецца па пастанове РВС АН БССР.
Здадзена ў набор 09.07.87. Падпісана ў друк 26.11.87. АТ 14958. Фармат 70×100 1/16. Папера мял. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 30,96. Ум. фарб.-адб. 186,73. Ул.-выд. арк. 32,92. Тыраж 2740 экз. Зак. № 2712. Цана 6 р.
Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук БССР і Дзяржаўнага камітэта БССР па справах выдавецтваў, паліграфіі і кніжнага гандлю. 220600. Мінск, Ленінскі праспект, 68.
Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005. Мінск, Чырвоная, 23.